

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

VANESSA CASPON

**“A INTIMIDADE ERA TEATRO”: TENSÕES ENTRE AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO
NAS POÉTICAS DE ANA CRISTINA CESAR E SYLVIA PLATH**

Guarulhos

2019

VANESSA CASPON

**“A INTIMIDADE ERA TEATRO”: TENSÕES ENTRE AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO
NAS POÉTICAS DE ANA CRISTINA CESAR E SYLVIA PLATH**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de São Paulo como
requisito parcial para obtenção de grau de
Mestre em Letras. Orientador: Prof. Dr.
Markus Volker Lasch.

Guarulhos

2019

CASPON, Vanessa.

“A intimidade era teatro”: tensões entre autobiografia e ficção nas poéticas de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath / Vanessa Caspon. – Guarulhos, 2019.

91f.

Dissertação de Mestrado (mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2019.

Orientador: Markus Volker Lasch

Título em inglês: “A intimidade era teatro”: tensions between autobiography and fiction in the poetry of Sylvia Plath and Ana Cristina Cesar.

1. Poesia 2. Ana Cristina Cesar 3. Sylvia Plath

RESUMO

Esta dissertação busca analisar poemas das obras **Ariel** (2004), de Sylvia Plath (1932-1963), e **A teus pés** (2013), de Ana Cristina Cesar (1952-1983), tendo como foco a leitura de elementos que contribuam para a construção da subjetividade lírica em alguns de seus poemas. A partir das leituras dos poemas selecionados, bem como da fortuna crítica e contextos de produção a respeito de cada obra, observaremos uma tensão entre dois posicionamentos poéticos: a busca do leitor pelas coincidências entre acontecimentos biográficos e o texto poético, pelo desnudamento sentimental daquele que escreve os versos, e a escritura poética enquanto construção estética de linguagem. No caso de Sylvia Plath, investigaremos as tensões entre o jorro sentimental em versos, proposto pelos seus contemporâneos da estética chamada confessionalista dos anos 1950 e 1960; e o intenso diálogo da poeta com a tradição artístico-literária, bem como a acentuada construção formal de seus poemas, como por exemplo a construção de imagens caleidoscópicas dos segredos, confissões, corpos. Já em Ana Cristina Cesar, prescreveremos a tensão entre a manifestação do poema dito espontâneo da então chamada poesia marginal da década de 1970, bem como a estratégia poética da escrita carioca em convidar seu interlocutor para um momento de intimidade e sua brusca ruptura para a criação poética, o diálogo com a tradição artístico-literária, o desvio da intimidade pela própria tessitura do texto poético. No que diz respeito ao trabalho de análise, selecionamos quatro poemas, sendo eles: **“A Secret”** e **“Daddy”**, presente na obra de Sylvia Plath; e **“Atrás dos olhos das meninas sérias”** e **“Sete chaves”**, de Ana Cristina Cesar. Utilizaremos como escopo crítico obras como a de Carl Rollyson (2015) e de Susan Van Dyne (2006), a respeito do período de produção e da recepção da obra de Sylvia Plath, bem como as contribuições de Italo Moriconi (1996) e de Marcos Siscar (2011) sobre a recepção e período de produção da obra de Ana Cristina Cesar.

Palavras-chave: Poesia. Ana Cristina Cesar. Sylvia Plath. Confessionalidade.

ABSTRACT

This work aims to analyze the books **Ariel** (2013), by Sylvia Plath (1932-1963), and **A teus pés** (2013), by Ana Cristina Cesar (1952-1983), focusing on elements that contribute to the construction of lyrical subjectivity in some of their poems. From the reading of the selected poems, as well as the critical works about them, this work aims to observe a tension between two poetical standings: the pursuit of the reader for coincidences between biographical happenings and the poetic text, for the cry of the heart of the one who writes the verses, and the poetic text while an aesthetic construction of language. In case of Sylvia Plath's work, we will investigate the tensions between the sentimental flow in poetic verses, such as proposed by her contemporaries at the aesthetic called as confessionalist from the 1950s and the 1960s in the USA and in England; and the intense dialogue with literary and artistic tradition, as well as the keen formal composition of her poems, such as the kaleidoscopic imagery of the secrets, confessions, bodies. In Ana Cristina Cesar's, we will analyze the tension between the manifestation of the poem called spontaneous of the named "poesia marginal" of the Brazilian 1970s, as well as the poetic strategy of inviting her reader to an intimate moment and her consequential rupture for poetic creation, the dialogue with the artistic and literary traditions, the deviation of intimacy by the own poetic structure. For the analysis, we selected four poems: "**A Secret**" and "**Daddy**", by Sylvia Plath; and "**Atrás dos olhos das meninas sérias**" and "**Sete chaves**", by Ana Cristina Cesar. It is used as critical works such as Carl Rollyson's (2015) and Susan Van Dyne's (2006), concerning historical background of Sylvia Plath's work; also, Italo Moriconi's (1996) and Marcos Siscar's (2006) texts on reception and literary production of Ana Cristina Cesar.

Key-words: Poetry. Ana Cristina Cesar. Sylvia Plath. Confessionalism.

SUMÁRIO

PRIMEIRA LIÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS	6
I.1. Contextos de produção	7
I.1.1. Ana Cristina Cesar	8
I.1.2. Sylvia Plath	13
I.2. Visões da crítica	19
I.2.1. “Quem é Ana?”	19
I.2.2 A produção crítica sobre a obra de Sylvia Plath	23
CAPÍTULO I – Sylvia Plath e o segredo findo	27
1. “A secret”	30
2. “Daddy”	44
CAPÍTULO II – Ana Cristina Cesar: a teatralidade da intimidade	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
1. Ana Cristina Cesar	76
2. Sylvia Plath	77
3. Sobre lírica e sujeito lírico	78
4. Outros	79
5. Audiovisual	81
6. Áudio	81
ANEXOS	82

I. PRIMEIRA LIÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um verbete de enciclopédia, uma página de livro didático. Este é o tom do poema “Primeira lição”, de Ana Cristina Cesar, publicado em seu livro de estreia, *Cenas de abril*, de 1978, e relançado em 2013 pela Companhia das Letras na coletânea *Poética*.

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.

O gênero lírico compreende o lirismo.

Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.

É a linguagem do coração, do amor.

O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da *lira*.

O lirismo pode ser:

a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.

b) Bucólico, quando versa sobre assuntos campestres.

c) Erótico, quando versa sobre o amor.

O lirismo elegíaco compreende a elegia, a nênia, a endecha, o epitáfio e o epicédio.

Elegia é uma poesia que trata de assuntos tristes.

Nênia é uma poesia em homenagem a uma pessoa morta.

Era declamada junto à fogueira onde o cadáver era incinerado.

Endecha é uma poesia que revela as dores do coração.

Epitáfio é um pequeno verso gravado em pedras tumulares.

Epicédio é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta.

(CESAR, 2013, p. 18)

Mimetizando ou fingindo mimetizar excerto de um dicionário especializado ou de um manual de literatura, o poema apresenta uma taxinomia dos gêneros da poesia. No âmbito desta taxinomia, destaca-se a definição do lirismo como parte integrante e constitutiva do gênero lírico: “tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal”. Ou seja, se “Primeira lição” evidencia, por um lado, Ana Cristina Cesar como poeta douta e consciente das questões que englobam o discurso poético, o poema vincula este discurso por outro a um topos antigo e um lugar comum de criação e percepção da poesia: a lírica e seu parentesco com o canto, a música, o verso e o som da lira, bem como o lirismo como a manifestação de um sentimento subjetivo e sincero. A vinculação, porém, não deixa de causar certo estranhamento. Afinal, que textos seriam mais objetivos, mais impessoais que uma página de livro didático ou um verbete de enciclopédia? Quer dizer, “Primeira lição” configura-se em certo sentido como anti-lição, ou desconstrução de lição, apontando para um lirismo inexistente no próprio poema. Ou ainda, uma lição lançada ao leitor

de Ana, do cuidado que deve ter com seus poemas, que carregam em suas entranhas algo da intimidade da poeta mesmo onde esta não aparece à primeira vista e, por outro lado, são fingidos, ficcionais onde ostentam a suposta revelação de segredos íntimos.

Ainda neste sentido, sabendo-se ou lembrando-se dos anos da autora como estudante do curso de Letras da PUC do Rio de Janeiro, as linhas ganham, à revelia de seus ares de sobriedade e distanciamento na superfície textual, novos tons ou ares memorialísticos e intimistas. “Primeira lição” pode ou não ter sido uma das primeiras lições de uma jovem Ana Cristina Cesar a lidar “profissionalmente” com a literatura. Que esta relação profissional com a literatura, porém, não tem nada de frieza e distanciamento, revela-o o poema especular sem título que figura ao lado de “Primeira lição”, uma espécie, portanto, de primeira lição refletida:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(CESAR, 2013, p.19)

O jogo poético da autora é o de atrair o leitor ao cenário onde seria possível decifrar a confissão íntima e contemplar a origem de seus versos. Contudo, no momento em que mais espera a revelação, encontra nada além de uma brusca dissolução. O corpo que estaria por trás daquele observado e que daria origem ao sentimento supostamente escancarado, é perdido de vista, restando apenas uma reação corpórea daquele que observa. Ainda assim, observar o corpo de um poema – isto é, a materialidade individual de seus versos – tão intensamente é também buscar o que nele está ausente. A primeira lição que fica, pois, para os leitores dos poemas de Ana C. é a de notar a tensão criada por eles, entre ficção e revelação, construção e confissão, entre o dizer e fazer do seu discurso poético: é preciso olhar o corpo do poema de Ana até sentir o gosto do sangue que anima os seus versos.

I.1. Contextos de produção

O que foi esboçado acima para a obra de Ana Cristina Cesar, vale, esta é a

hipótese deste trabalho, de forma semelhante também para a obra de Sylvia Plath. As diferentes definições do gênero lírico ao longo dos anos dos estudos poéticos, bem como alguns de seus desdobramentos, nos servirão como ponto de partida para nossos principais questionamentos: de que modo as tensões pertencentes ao gênero lírico aparecem nos textos de poetisas como Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath? De que maneira pode se dar a busca da constituição de subjetividades – de um chamado “sujeito lírico”, “eu lírico”, “sujeito poético”, etc. – nas poéticas destas autoras? Onde estas poéticas convergem e em que ponto se desencontram? Como a construção de um “sujeito lírico” pode em ambas as obras estar em consonância com o trabalho de linguagem?

Como tentaremos expor ao longo desse trabalho, não é possível tratar os poemas de Ana Cristina Cesar e de Sylvia Plath como mera poesia confessional. Por outro lado, suas produções tampouco estão completamente desvinculadas das figuras e da vida íntima das poetisas. Em muitos poemas, confissão e ficção, intimidade e poesia estão articuladas de maneira complexa e, conseqüentemente, é complexa a delimitação de onde estaria a voz íntima em meio ao procedimento poético, e onde estaria o procedimento poético em meio a esta suposta intimidade? De qualquer forma, as vidas exterior e interior de Ana Cristina Cesar e Sylvia Plath não são irrelevantes para a sua produção poética. Neste sentido, parece prudente um olhar preliminar ao contexto em que os livros *A teus pés* (1983/2013) e *Ariel* (1965/2004) foram produzidos.

I.1.1. Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cesar nasceu em 1952, na então capital Rio de Janeiro, e teve uma criação protestante e de classe média. Era uma menina precoce. Antes mesmo de ser alfabetizada, Ana já compunha poemas, ditando-os à sua mãe, Maria Luiza Cruz. Em 1969, viajou para a Inglaterra, onde entrou em contato com a literatura de língua inglesa, incluindo Sylvia Plath, cujos poemas mais tarde decidiria traduzir. Entrou no curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), aos dezenove anos. Já na década de 1970, começou a publicar poemas

e textos em prosa em coletâneas, revistas e jornais independentes, incluindo seus primeiros livros, *Cenas de abril* e *Correspondência completa*. A produção textual – tanto literária quanto teórica – de Ana Cristina Cesar era intensa: pesquisa literária, programa de mestrado em comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mais uma viagem à Inglaterra para a realização de pesquisa em tradução literária na Universidade de Essex. Tempos depois, em 1980, já de volta ao Rio de Janeiro, publica *Luvras de pelica*, escrito durante sua temporada no Reino Unido. Em 1983, aos trinta e um anos, Ana Cristina Cesar poria fim a sua vida, atirando-se pela janela do apartamento dos pais, em Copacabana. Um ano antes de sua morte, publicara *A teus pés*, livro de poemas que analisaremos ao longo deste trabalho.

O poeta Armando Freitas Filho, amigo íntimo de Ana Cristina, ficou com a responsabilidade de publicar suas obras postumamente. Além disto, o Instituto Moreira Salles detém o acervo pessoal da autora, já que a família fez a doação dos escritos. Em 2013, foram publicadas, em volume único, as principais obras de Ana C, incluindo suas correspondências e algumas de suas traduções. Apesar disto, sabe-se que algumas cartas da autora foram censuradas pela família, principalmente aquelas endereçadas ao escritor Caio Fernando Abreu.

A teus pés foi publicado pela editora Brasiliense em 1982, ano que antecede o suicídio da escritora. Contendo textos de edições independentes escritos anteriormente, como *Luvras de pelica*, *Correspondência completa* e *Cenas de abril*, *A teus pés* é um conglomerando de textos em verso e prosa abarcando os gêneros poema, poesia em prosa, carta e diário.

Italo Moriconi comenta em seu livro *Ana Cristina Cesar – O sangue de uma poeta* (1996) que o ano de lançamento da obra foi marcado pelo “fim dos sonhos e paixões” (p.18) do insigne ano de 1968: ao invés da libertação sexual e dos grandes debates artísticos e políticos prometidos, as festas, por exemplo, no final dos anos 1970 e início dos 1980 eram escassas. Foi o momento em que essa geração, conhecida pela historiografia literária como marginal, sentia-se já desequilibrada e desiludida, “eternos adolescentes, como se a condição para sobreviver fosse adotar o pragmatismo” (1996, p. 20). Moriconi observa ainda que, por outro lado, após sua

morte, a figura de Ana Cristina Cesar teria sido congelada num mundo pré-Aids, pré-computador, pré-Rússia, pré-invasão hispânica dos EUA, como se a poeta tivesse vivido apenas para deixar “marcas indelévels, rastros, traços” (p.23), como quem marca um imaginário atrás dos olhos de quem lê seus textos.

O traço distintivo mais evidente de Ana Cristina foi sua contribuição para a geração de artistas e poetas da década de 1970, período marcado, como lembra Moriconi, pelos anos de chumbo da Ditadura Militar brasileira do Governo Médici, enquanto a revolução globalizada de 1968 acontecia e se desdobrava pela televisão, pelos aparelhos de som e pelo imaginário dos jovens no país, incentivado “a cada baseado que se ascendia” (p.15). Vale ressaltar ainda que esta teria sido a primeira geração que, no Rio de Janeiro, deve sua formação integralmente à universidade brasileira, cujo debate de ideias se tornou o ponto de mediação entre os membros da poesia marginal e Ana Cristina Cesar. Segundo Moriconi, o grande embate da geração era contra o objetivismo daquela das décadas de 1950 e 1960, em especial à da poesia concreta, tanto no âmbito da política quanto no da estética.

Um dos grandes nomes da poesia chamada objetivista das décadas de 1950 e 1960 foi João Cabral de Melo Neto. E foi a partir da imagem cabralina do “catar feijão” que Ana Cristina Cesar conheceu seu afã em apontar o que ela mesma reconhecia como o gesto anticabralino de sua poética e da poética de sua geração. A postura anticabralina, no entanto, não significava uma falta de admiração pelo valor intrínseco da poesia de Cabral. Para Moriconi, entre o fim dos anos 1960 e meados de 1970, postura problemática era não admirar a poesia deste “monumento pátrio” (Cesar, 2013, p. 81), mas imitá-lo: imitar Cabral era, para parte desta geração, do ponto de vista literário, o gesto sublime por excelência, o que ia ao encontro da objetividade da poesia concreta e neoconcreta, e consequentemente na contramão da reação anti-objetivista da geração marginal.

Ainda a respeito da postura dita anticabralina, Marcos Siscar (2011) frisa a importância do ensaio “Poesia e composição”, no qual o poeta pernambucano aponta as principais visões de seu projeto literário. Segundo Siscar, há uma associação entre a espontaneidade e a centralidade do autor:

Combatendo a ideia de poema que destaca a experiência pessoal como elemento intocável, Cabral defende uma visão de poesia na qual o poema não seja apenas o médium de alguma coisa que está fora dele, antes dele ou ainda superior a ele, na

ordem do interesse. O poema não deveria ser um registro mais ou menos bem-sucedido de outra coisa.

(...) Para Cabral, resumidamente, tanto a poesia dita espontânea quanto o tecnicismo esteticista são expressões modernas do “individualismo”: a poesia espontânea mistifica a experiência pessoal; já o tecnicismo esteticista banaliza a sabedoria da poesia, em seu sentido épico e primitivo de proximidade com o conhecimento coletivo.

(SISCAR, 2011, p. 17-20)

Deste modo, para Siscar, Cabral questiona a visão de poema que destaque a experiência pessoal daquele que o escreve como elemento inalterável. Defende, por outro lado, o poeta não como mero mediador entre o que está dentro e fora, antes ou superior ao texto e à sua existência individual, isto é, o poema não enquanto registro daquilo que extrapola a construção poético-textual como, por exemplo, a vida e os sentimentos daquele que o compõe.

Segundo Siscar, em primeira instância Ana Cristina Cesar não discorda por completo das posições de Cabral. A poética de Cesar, por exemplo, no que diz respeito à superação da relação ingênua entre linguagem e realidade, não se diferenciaria essencialmente da poética cabralina. Para Siscar, Ana Cristina adota a postura anticabralina de sua geração, porém não hesita em introduzir no poema temas queridos a seus contemporâneos, como a paixão, a gafe, a piada, a mediocridade, sem atenuar, no entanto, a sua penetração crítica. O autor ainda comenta que, na disputa geracional que se traduz aqui na controvérsia relativa à natureza e ao estatuto da poesia, o que estaria em jogo seria o modo pelo qual o poema é colocado em relação com o outro, com o leitor. Cabral buscaria reconstruir uma relação entre autor e público, identificada com critérios e pressupostos históricos e valores sociais estruturantes de seu momento de produção; relação essa que teria como objetivo “a conformidade, a adequação, a afinidade: responder ao coletivo seria responder ao outro no atendimento de sua expectativa, à qual o poeta, de algum modo, tem acesso” (2011, p. 22). No caso da poética de Ana Cristina Cesar, encontraríamos muito mais uma provocação – tanto no sentido de irritabilidade quanto no de sedução – ao leitor, através do forjamento sentimental e do jogo de intimidade. Comentaremos esta estratégia da poeta ao longo deste trabalho.

Os poetas marginais fariam, assim, uma volta distanciada a poetas como

Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes, num movimento de eterno retorno aos “grandes mestres modernistas” (MORICONI, 1996, p. 17), embora operassem “desleitura” (*ibidem*) dos mesmos. Desleitura, movimento de aproximação e distanciamento, via de mão dupla que encontraremos, por exemplo, nos dois poemas intitulados “Atrás dos olhos das meninas sérias”, presentes em *A teus pés* e que serão analisados ao longo deste trabalho.

Resumir a posição de Ana Cristina Cesar em relação a sua geração, existe, segundo Moriconi, unanimidade por parte da crítica literária em classificar o texto da poeta como excêntrico, “ponto fora da curva” em relação ao tipo de poesia que se destacou na geração marginal. Há, para essa crítica, em seus poemas, sofisticação diferente da dicção “antiliterária e formalmente simples” (p. 8) de poetas como Leila Micolis, Chacal e Bernardo Vilhena. Enquanto a poesia marginal se preocupava em percorrer uma dicção poética coloquial, que ecoasse Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e o tropicalismo, Ana Cristina Cesar buscava assumir o paradoxo de tornar literária a postura antiliterária da geração, fazendo desta antiliteriedade uma manifestação do belo. No entanto, não se tratava de descartar o coloquial, ainda que o coloquialismo de Cesar deixasse transparecer sua formação literária cosmopolita, rara ainda no Brasil; assim como não havia o descarte do antiliterário, incorporado por ela como um problema do fazer poético. Se a vontade do fazer literário era força motriz em Ana Cristina Cesar, havia ainda para ela a necessidade histórica de assumir atitudes e temas que desconsiderassem ou mesmo negassem o sublime poético.

Sabe-se que, para além da escrita criativa, Ana Cristina Cesar era estudiosa perseverante da literatura, o que se evidencia em seu trabalho acadêmico, na escrita de ensaios e nas traduções de escritores como Katherine Mansfield e Sylvia Plath, para citar apenas alguns exemplos. Para Moriconi, ela foi não apenas uma “fazedora de versos” (p.13), como grande parte dos seus contemporâneos, mas uma pensadora do fazer literário, uma “poeta-que-pensa, uma poeta-crítica” (*ibidem*). Ao desenvolver desde cedo e ao longo dos anos uma reflexão sobre a natureza do fazer literário, seu projeto lhe era bastante caro: manter a vigência do belo, dissociando-o das sublimidades convencionais do fazer poético, afastá-lo da

“organização burguesa dos sentimentos” (1996, p. 12).

I.1.2. Sylvia Plath

Sylvia Plath nasceu em 1932, em Boston. Teve seu primeiro poema publicado aos 8 anos de idade. Em 1950, durante seus estudos no curso de língua e literatura inglesas do Smith College, foi editora no *The Smith Review* e, no verão do seu terceiro ano de graduação, durante sua estadia em Nova York, na revista *Mademoiselle*. Nessa época, Plath passou pelo que seria sua primeira tentativa de suicídio, o que acarretou um tratamento terapêutico de eletrochoque. Após sua recuperação, voltou ao Smith College e, em janeiro de 1955, completou o curso com uma tese cujo prestígio fez com que conquistasse uma bolsa Fullbright para estudar no Newnham College, em Cambridge, Inglaterra, onde também publicaria poemas no jornal universitário *Varsity*. Em 1956, casou-se com o poeta inglês Ted Hughes, com quem, no ano seguinte, voltou a viver nos Estados Unidos, lecionando língua e literatura inglesas no Smith College. No entanto, a dificuldade de Plath em lecionar e ter tempo para escrever fez com que, em meados de 1958, o casal se mudasse para Boston. Lá, Plath trabalhava como recepcionista da unidade psiquiátrica do Massachusetts General Hospital e à noite assistia aos seminários de escrita criativa dados pelo poeta Robert Lowell, que a encorajou a escrever a partir de suas experiências pessoais, especialmente de sua depressão e de sua tentativa de suicídio. Em 1960, Plath deu à luz Frieda, sua primeira filha, e publicou *The Colossus*, sua primeira coleção de poemas. No ano seguinte sofreu um aborto, tema reelaborado ficcionalmente em diversos de seus poemas, como, por exemplo, “Barren Woman”. Em agosto do mesmo ano, terminou a composição de *The Bell Jar*, seu único romance e, imediatamente depois, mudou-se com a família para Court Green, na pequena cidade de North Tawton, em Devon. O segundo filho do casal, Nicholas, nasceu em janeiro de 1962, ano em que Hughes começou a criar abelhas – outro tema constante nos poemas de Plath – assim como Otto Emile Plath, o pai de Sylvia, que também era entomologista. Em julho de 1962, Plath descobriu que Hughes vinha tendo relações extraconjugais, o que culminaria na separação do

casal, em setembro daquele mesmo ano. Sylvia passou a viver na Fitzroy Road, em Londres, num apartamento que tinha pertencido ao poeta William Butler Yeats. A partir de outubro de 1962, nos últimos meses de sua vida, Plath teve um momento de intensa produção, escrevendo grande parte dos poemas que lhe confeririam o reconhecimento que possui até hoje. O inverno londrino de 1962-1963 foi o mais rigoroso em cem anos. Nesses meses, as tubulações do apartamento de Plath congelaram e seus filhos adoeceram. Com o retorno da depressão, Plath completa o manuscrito de *Ariel* e suicida-se, aos trinta anos, através da inalação de gás de cozinha.

Ariel foi escrito, pois, durante os últimos meses de vida de Plath. O livro é constituído por quarenta poemas compostos em versos livres, cuja temática varia questões familiares a experiências pessoais da poeta: maternidade, aborto, vida doméstica, casamento e morte. Estes temas, por outro lado, estão representados com diversas referências intertextuais, que vão desde a tradição literária shakespeariana a imagens bíblicas. Muitas vezes em tom melancólico, o eu poético é apresentado como enclausurado pela carga destes temas.

Ariel teve edição póstuma: dois anos após a morte da poeta, Ted Hughes decide publicá-lo. No entanto, Hughes fez diversas modificações no arranjo do livro, retirando alguns poemas vistos como comprometedores e inserindo outros em seu lugar. A versão de Hughes era a única conhecida pelo público, até que Frieda Hughes, em 2004, passasse a ser detentora dos direitos autorais da mãe e decidisse lançar o manuscrito com a organização original. Os poemas a serem analisados ao longo da pesquisa, assim, serão aqueles presentes no manuscrito publicado por Frieda, em 2004.

Os poemas de *Ariel* possuem fortes referências às experiências pessoais de Sylvia Plath, o que se reflete na crítica – ora positiva, ora negativa – desse aspecto de sua criação poética. Porém, em entrevista à rádio BBC em 1962, a poeta dizia acreditar que, apesar da importância que suas experiências tinham para a composição de suas obras, elas não deveriam ser recebidas como algo voltado apenas para si – “*a kind of shut-box' and mirror looking*”¹ –, como algo narcisista

¹ “Um tipo de [texto] auto-centrado e vaidoso” (tradução da autora).

(PLATH, 1962, s/p). Suas experiências eram poeticamente reelaboradas e representadas como algo historicamente relevante, “*relevant to the larger things, the bigger things such as Hiroshima and Dachau and so on*”² (*ibidem*).

A produção poética nos Estados Unidos e na Inglaterra durante as décadas de 1950 e 1960 é vinculada pela crítica, ainda hoje, à estética chamada de “confessionalismo”, ao qual a obra de Sylvia Plath é muitas vezes atribuída. Lucy Collins (2003) comenta não se tratar de um movimento artístico, mas de uma veia estética de considerável força em solo estadunidense. Este consiste, basicamente, na exposição sistemática de eventos pessoais da vida do poeta, um jogo entre matéria pública e privada sob um estilo sem ornamentos ou trato linguístico.

Os Estados Unidos da metade do século XX foram uma nação em que se desenrolava uma luta em prol de reajustes sociais. Era a época também da Guerra Fria e da ameaça constante do armamento e de uma possível guerra nuclear, questões que afetaram tanto a vida social quanto individual dos estadunidenses. Foi ainda um momento de considerável crescimento econômico no país, acarretando na crescente prosperidade de grande parte dos estadunidenses, acompanhada, porém, de medo com relação à segurança pessoal e nacional. Este sentimento de insegurança serviu como mote para a criação de um ambiente em que o MaCartismo pudesse florescer.

Tal cenário resultou numa sociedade fraturada pelos traumas da guerra, numa cultura incerta de seu próprio progresso. Para Collins, se um dos resultados da guerra foi o avanço tecnológico e o subsequente período pacífico, foi também uma forma de desenvolvimento que simultaneamente beneficiava e prejudicava o indivíduo. Segundo a autora, o sentimento de vítima é crucial para a produção cultural e poética deste momento, pois alteraria radicalmente o *status* e o comportamento do herói, do personagem virtuoso, do protagonista literário. O herói íntegro e virtuoso, assim, deu lugar ao sujeito fragmentado que busca inteireza através da expressão estética, de modo que o ato de escrever representasse tanto a fragmentação quanto a tentativa de revertê-la. A personalidade do indivíduo estadunidense, nas décadas de 1940 a 1960, servia então como mote para uma

²“Relevante para coisas maiores, coisas grandes como Hiroshima, Dachau, etc.” (tradução da autora).

produção poética que buscasse reencontrar certa ideia de personalidade individual. Os escritores desta geração, assim, começaram a se expressar partindo de uma posição que era, aparentemente, a deles mesmos.

Como mencionado anteriormente, um dos pontos centrais do confessionalismo é o estilo informal. Segundo Lucy Collins, os poetas considerados confessionais abandonam o simbolismo e uma gama complexa de imagens, a favor de uma forma próxima ao discurso direto. Para Collins, ainda, a ausência de uma sofisticação técnica trouxe como resultado o julgamento do confessionalismo como um movimento franzino, ao invés de haver por parte da crítica maior compreensão de suas conquistas para a literatura estadunidense no século XX.

Um dos maiores nomes do confessionalismo estadunidense foi o poeta Robert Lowell. Considerado o precursor da estética confessional através da publicação do livro *Life Studies*, em 1959, Lowell dizia que a chave para o poeta confessional era a incerteza. Na medida em que as relações interpessoais e as relações entre indivíduo e sociedade se tornassem a cada momento mais difíceis e dolorosas, a busca pela capacidade de alcançar uma posição de assertividade intelectual se tornaria ainda mais problemática, pois todo conhecimento seria condicionado e todos os aspectos da vida esperariam por mudança contínua.

Assim como Lowell, grande parte dos poetas desta geração lidava com dificuldades pessoais severas. Deste modo, o poeta confessional vivia pelas extremidades – mentais e afetivas – e abraçava experiências traumáticas pessoais a fim de reportar os limites da vida humana.

Para Lucy Collins, Sylvia Plath seria a poeta mais jovem e controversa desta geração. Apesar de ter produzido suas obras mais aclamadas durante sua estadia na Inglaterra, ela se considerava uma poeta estadunidense: "my accent is American, my way of talk is an American way of talk, I'm an old-fashioned American" (1962, s/p)³. Além de considerar-se uma mulher e uma poeta estadunidense, a correspondência entre muitas imagens poéticas com acontecimentos de sua vida pessoal fazem com que muitos críticos a articulam com a poesia confessional norte-americana dos anos 1950 e 1960.

³ "Meu sotaque é americano, minha maneira de falar é uma maneira americana de falar, eu sou uma americana tradicional" (tradução da autora).

Para Collins, grande parte dessa vinculação se dá pela leitura feminista da obra de Plath, que lê seus versos pelo escopo da vida de uma mulher talentosa destruída pela opressão masculina, da exploração de relações familiares e sexuais e das tarefas atribuídas aos papéis de filha, esposa e mulher. Collins comenta:

her life, as well as her poetry, reflects this concern and rather than representing her traumas unmediated in her work, she to some extent used poetry to overcome or reconstruct relationships which in reality caused her pain and confusion.⁴
(COLLINS, 2003, p. 204)

O comentário sobre o trauma é evidente nos poemas de Sylvia, em especial aqueles poemas presentes em *Ariel*, produção realizada meses antes de sua morte. Como diz Collins: “only in her poetry, and then only then late in her career, could Plath allow the extremity of her troubled feelings to surface” (*idem*, p. 205)⁵. Sabemos realmente se *apenas* na poesia de Plath existiu um meio de dar vazão aos seus sentimentos? Apesar desta problemática na afirmação de Collins, não raramente encontramos no livro de Plath alusões à morte do pai na infância (“Daddy”), às tentativas de suicídio (“Lady Lazarus”), às estadias em hospitais psiquiátricos (“Tulips”), às experiências abortivas (“Barren Woman”) e à maternidade (“Morning Song”, “Nick and the Candlestick”), entre outros temas que permearam as experiências pessoais da poeta. Porém, poderíamos vincular sem mais a sua obra à poesia confessional, tal como o faz Lucy Collins?

A autora menciona brevemente que Plath seria a autora mais controversa entre os poetas confessionais. Acreditamos que tal afirmação se deve ao fato de muitos poemas não corresponderem completamente à estética confessional. Para Collins, Plath trouxe, especialmente em seus últimos poemas, à superfície do verso os extremos de seus sentimentos, tal como previsto pela poesia confessional. Porém, os tratamentos poéticos são díspares: enquanto na poesia confessional predomina o verso informal, sem simbolismos e padrões complexos de linguagem, mais próximo ao discurso direto, os poemas de *Ariel* apresentam ricas construções

⁴“Sua vida, assim como sua poesia, reflete sua preocupação e mais do que representar seus traumas sem mediação em seu trabalho, ela usou a poesia para superar ou reconstruir relações que na realidade a causaram dor e confusão.” (tradução da autora)

⁵“Somente em sua poesia, e então somente tarde em sua carreira, Plath pôde trazer a extremidade de seus sentimentos à superfície.” (tradução da autora).

imagéticas e sonoras, sendo que seus arcabouços são via de regra constituídos de apuradas referências da literatura e de outras linguagens artísticas.

Em entrevista a Peter Orr, em 1962, Plath comenta o reaproveitamento de experiências pessoais em sua obra. É importante, diz, que o pessoal não seja o meramente individual, que ultrapasse a experiência vaidosa, narcisista, e ganhe nos poemas o âmbito do relevante e do grande:

I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathise with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and an intelligent mind. I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience. I believe it should be relevant, and relevant to the larger things, the bigger things such as Hiroshima and Dachau and so on. (PLATH, 1962, s/p)⁶

Lucy Collins afirma ainda que a poesia de Plath reconstruiria o imagético advindo de suas experiências pessoais como forma de superação do sofrimento que estas mesmas experiências lhe teriam trazido. Ideia semelhante é encontrada no filme *Sylvia* (dirigido por Christine Jeffs e lançado em 2003), em que encontramos uma protagonista que escreve somente em momentos de sofrimento, dor e desespero. Vale frisar que juízos parecidos aparecem em depoimentos de amigos e pessoas próximas de Ana Cristina Cesar, especialmente ao comentar a obsessão da poeta carioca com a própria escrita. Italo Moriconi e Heloisa Buarque de Hollanda, por exemplo, mencionam a visão de uma Ana Cristina movimentando as mãos, simulando o gesto de escrever, enquanto conversava com amigos em festas (como visto nas entrevistas presentes no documentário brasileiro *Bruta aventura em versos*, de Letícia Simões, lançado em 2011). Porém, a aproximação entre escrita e cura não deixa de suscitar questões, também e principalmente no caso de duas poetas

⁶ “Eu acredito que meus poemas surgem imediatamente de experiências sensoriais e emocionais que eu tenho, mas eu devo dizer que eu não simpatizo com estes choros do coração que são informados por nada além de uma agulha ou uma faca, ou o que quer que seja. Eu acredito que se deve estar apto a controlar e manipular experiências, mesmo as mais terríveis, como a loucura, a tortura, este tipo de experiência, e se deve estar apto a manipular estas experiências com uma mente informada e inteligente. Penso que a experiência pessoal é muito importante, mas certamente não deve ser um tipo de experiência narcisista, um fechar-se numa caixa ou olhar-se no espelho. Eu acredito que deve ser relevante, e relevante para coisas grandes, coisas maiores, como Hiroshima, Dachau, etc.”

que em determinado momento decidem pôr fim à própria vida. Teria a escrita fracassado ou os traumas e problemas sido demasiado severos? Posicionar o *topos* da escrita terapêutica em primeiro plano não significaria sucumbir ao senso comum de uma equiparação simples e acrítica entre eu poético e eu empírico?

Com leituras dos poemas “A secret” e “Daddy”, de Sylvia Plath, “Sete chaves” e “Atrás dos olhos das meninas sérias”, de Ana Cristina Cesar, questionaremos as estratégias poéticas entre dois posicionamentos: de um lado, a poesia lírica como expressão dos sentimentos e da vida de quem compõe; de outro, a poesia como construção linguística, operação de linguagem. Veremos assim lançadas nos poemas tensões entre confissão e ficção, e os consequentes caminhos tensionados entre os dois posicionamentos encontrados ao longo das leituras.

I.2. Visões da crítica

I.2.1. “Quem é Ana?”

Já na época de sua publicação (no Brasil dos anos 1970 e 1980), a crítica via as produções de poetisas como Ana Cristina Cesar muitas vezes como confissões autobiográficas, de modo que se buscasse pelo texto poético sinais ou indícios de alguma debilidade nas vidas pessoais, como se os versos fossem espécies de espelhos dos sentimentos, *cry of the heart* de quem assinava a capa do livro.

No caso da poeta brasileira, Armando Freitas Filho, em prefácio da primeira edição de *A teus pés*, menciona a experiência imediata e o documento íntimo como objetos em primeiro plano na obra de Ana Cristina, sendo que tal documento

se desvia da mesmice por intermédio de interrupções súbitas, incorporações silenciosas, secretas, sub-repetições, quando o inacabado ganha um ponto final arbitrário e irreparável, mantendo a sensação e o sentido de quem lê em suspenso.
(CESAR, 1998, p.8)

Aqui Armando Freitas Filho adjetiva, além de determinar a intimidade como principal vereda nos caminhos poéticos da autora, a interrupção do jogo íntimo como *secreta*, termo que, como observaremos, é delicado ao se referir à poética de Ana Cristina. Sabe-se que a simulação de situação íntima dos textos de Ana Cristina para com o

leitor é ponto comum na fortuna crítica da poeta brasileira. Porém, classificá-la como *secreta* pode ser a queda na armadilha proposta pela própria simulação presente nesta poética. O *segredo* é elemento recorrente e altamente significativo em uma obra como *A teus pés*: nos deparamos em diversos poemas com um sujeito poético que sorrateiramente se propõe a narrar suas maiores revelações, assoalhar suas grandes histórias passionais, as origens de seus poemas, a verdadeira identidade do poeta, responder definitivamente à pergunta que Heloísa Buarque de Hollanda afirma (2016) ser proferida tantas vezes pelos leitores de Ana Cristina Cesar: "Quem é Ana Cristina Cesar?". Atestar então que a manipulação do jogo íntimo é *secreta* significa, em última análise, supor que exista algo de Ana Cristina Cesar, para além da pessoa que assina os seus textos, a ser desvendado por aquele que os leem.

Armando Freitas Filho, nesse mesmo prefácio, comenta ainda haver, sim, uma escrita situada entre ficção e confissão, porém, "no caso de Ana, em ordem inversa" (FILHO in CESAR, 1998, p.9): confissão e ficção. Como seria possível atestar que, num jogo ininterrupto entre o autobiográfico e a escrita poética, a confissão seja de importância maior do que a ficção, já que, via que regra, numa enumeração, os termos que vêm antes são considerados os mais importantes? Sob nossa ótica, a partir das leituras dos poemas selecionados, confissão e ficção são noções difíceis de determinar quanto ao seu respectivo quinhão.

O quarto, a escrivaninha, a máquina de escrever, as folhas soltas. Jovens atrizes declamando poemas de *A teus pés*. Entrevistas com os pais chorosos, a mãe vestindo uma camisa da falecida filha, o ex-namorado, Armando Freitas Filho e outros poetas que conviviam com Ana. Estes são alguns *takes* presentes no documentário *Ana C.*, curta metragem dirigido Claudia Maradei, datado no ano de 1986, três anos após a morte de Ana Cristina, e disponível no acervo pessoal da poeta, no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. Acompanhamos, numa das cenas, a mãe da poeta sentada ao lado de seu marido em uma mesa de restaurante: "esta camisa era dela, da minha Aninha", diz, segurando a roupa vermelha entre prantos. Enquanto chora, o marido a abraça, calado e sem voltar-se à câmera. Em seguida, uma das atrizes selecionadas para recitar poemas de *A teus pés* surge na tela; declama com vivacidade, olhando sempre para a lente que a captura. Grande

parte da movimentação cênica do filme dá-se pela intercalação entre entrevistas com conhecidos e leituras dramáticas de seus poemas: seria esta a *mise-en-scene* da correlação fiel entre vida e obra, sentimento e fazer poético, autobiografia e ficção?

Em 1980, Ana Cristina Cesar publica *Literatura não é documento*, sua dissertação de mestrado no curso de Comunicação da PUC-Rio, cujo tema é a análise de documentários em curta metragem sobre escritores brasileiros já renomados, como Machado de Assis e Manuel Bandeira. Após dedicar alguns parágrafos ao propósito instrutivo e didático do gênero filme documentário no campo da literatura, a autora tece o seguinte comentário acerca do filme de Humberto Mauro sobre Machado de Assis:

a imagem, ao som de acordes grandiosos ou seguindo o texto, procura os monumentos da passagem do escritor, tratados como relíquias que conservam a sombra e a memória do herói; estátuas e bustos em praça pública, edições de suas obras, objetos pessoais aureolados de autenticidade: a pena, a poltrona, o tinteiro, o *pince-nez* de Machado de Assis; a barraquinha que abrigou Euclides da Cunha de intempéries e que o estado por sua vez preserva com cimento. A imagem quer ter esse mesmo movimento preservador, esse gesto de museu, essa ilustração atenciosa das palavras do professor-narrador.
(CESAR, 1980, p. 19-20)

Ficam patentes as semelhanças entre o documentário de Claudia Maradei sobre Ana Cristina Cesar e o de Humberto Mauro sobre Machado de Assis: o tom professoral em apresentar depoimentos de pessoas próximas do escritor, os ambientes de maior frequência, suas ferramentas e espaços de criação literária, entre outros. Para Ana Cristina Cesar enquanto autora da dissertação, a apresentação deste tipo de cenário acaba por transformar o escritor em relíquia cultural de uma nação, monumento pátrio.

Em *Ana C.*, as cenas de atrizes interpretando textos da autora podem ser vistas como tentativa de explicitar a tensão entre “a mentira do documento e a verdade da ficção” (CESAR, 1980, p. 56), isto é, o jogo entre os acontecimentos de vida e obra de um escritor e o olhar do diretor para transformá-los em cinema, objeto de arte. No entanto, as cenas com os depoimentos de amigos e familiares, acompanhadas das leituras dos poemas, sugere uma relação direta entre a vida pessoal da poeta e sua produção literária e acadêmica, como se a vida íntima da

autora fosse a motivação primeira para a escrita poética, contrariando o que a própria poeta sustenta em sua dissertação:

o processo de produção de um filme documentário sobre autor de literatura não é visto como fixação de momentos reais de um escritor ou de monumentos (dentre os quais a literatura) que indiciem seus momentos reais, mas como forma peculiar de representação de uma leitura de textos produzidos pelo autor. A própria pessoa autor, se presente na sua fotogenia, não se expõe como comprovação natural de um evento, mas se situa no quadro de uma interpretação.
(CESAR, 1980, p. 47)

Ou seja, apresentar entrevistas com amigos e familiares do escritor e filmar seus objetos pessoais num documentário é, para Ana Cristina Cesar, transformar a figura do escritor em monumento e alçá-lo ao primeiro plano na leitura de sua obra. Apesar de a própria autora ter discutido a questão tanto em seu trabalho de mestrado quanto em sua obra literária, é esta a postura que embasa o filme *Ana C.*: ele apresenta uma poeta cuja grandeza se sustentaria mais pelo fim trágico da biografia do que pela sua obra.

Ana Cristina Cesar foi a autora homenageada na edição da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty) de 2016. Dentre diversas mesas e debates dedicados à poeta, destacamos aqui a fala de Heloisa Buarque de Hollanda, que em 1975 publicara *26 poetas hoje*, coletânea que conferiu a Ana sua primeira visibilidade no meio literário da época. O livro era dedicado a poetas da geração dita mimeógrafo, que, para Heloisa Buarque, possuía um caráter político e cultural de cunho testemunhal, no qual Ana não se inseria tanto. Diz a teórica na referida mesa a respeito de texto de Mario de Andrade sobre Álvares Azevedo: “para Mario, literatura ali é fingimento, enquanto para Ana, o fingimento é alicerçado em bases muito sentidas” (HOLLANDA & MOSER, 2016). Para Hollanda, a poeta elabora uma armadilha ao leitor: mobiliza-o a se envolver quase que fisicamente com a mulher por trás dos versos, chegando cada vez mais próximo dela, até se deparar com uma intimidade retrógrada, isto é, uma aproximação intensa e direta que poucos versos depois se mostra como cilada. Este leitor idealizado pela poeta, segundo Heloisa Buarque, se torna então problemático, pois a intimidade simulada é tamanha que só lhe resta o desvencilhamento, já que o fingimento poético é tão íntimo que lhe é incômodo. Este “incômodo íntimo” postulado por Heloisa Buarque de Hollanda será

um de nossos pontos de partida nas análises dos poemas da escritora em questão.

1.2.2 A produção crítica sobre a obra de Sylvia Plath

Diferentemente da fortuna crítica acerca da obra de Ana Cristina Cesar, aquela da obra de Sylvia Plath tem quantidade mais que notória, incluindo trabalhos acadêmicos e peças de teatro, além de um filme de Hollywood. Trata-se de *Sylvia* (que no Brasil foi acrescido do subtítulo “Paixão além das palavras”), lançado em 2003 e dirigido pela neo-zelandesa Christine Jiffs. O longa-metragem é estrelado por Gwyneth Paltrow no papel de Sylvia e Daniel Craig como Ted Hughes.

O filme inicia com a estadia da poeta na universidade de Cambridge, onde conhece Ted Hughes. Vemos, de início, uma Sylvia decepcionada devido à crítica negativa a respeito de um de seus poemas publicado em uma das revistas da instituição. Na mesma revista, Sylvia lê encantada um poema de seu futuro marido. Na cena seguinte, por volta dos quinze minutos do longa, há a já conhecida cena em que Sylvia e Ted se conhecem, durante uma festa na universidade, onde discutem, entre alguns flertes, calorosamente sobre o poema de Ted. Na cena seguinte, nos deparamos com uma Sylvia determinada, escrevendo energicamente novos poemas em sua residência estudantil, no meio da noite. O próximo plano apresenta a protagonista arremessando uma pequena bola para o teto enquanto diz a si mesma: “Mrs. Sylvia Hughes”. Ao intercalar ainda outras cenas das experiências amorosas de Sylvia e seu marido com sua escrita, o longa *Sylvia* recorre a concepção bastante frequente na fortuna crítica da poeta: a conexão fiel entre a vida pessoal e amorosa e o seu trabalho como escritora. Assim como no caso do documentário *Ana C.*, podemos observar a vinculação direta da escrita de Sylvia Plath aos seus acontecimentos de sua biografia. Apesar da recorrência desta perspectiva, há também muitos textos que discutem criticamente o liame entre biografia e obra da poeta.

Sabe-se que Sylvia Plath alcançou, assim como Ana Cristina, grande parte do público leitor apenas após a sua morte. Como já pontuado por Susan Van Dyne, em “The problem of biography” (apud GILL, 2006), a maior dificuldade em escrever

sobre Sylvia Plath está na tarefa de distanciar vida, morte e obra poética da autora. Na leitura de algumas das diversas biografias lançadas sobre a poeta, Van Dyne encontra três pontos de leitura em comum: o suicídio como meio de autenticar a verdade dos poemas, a patologia psíquica da poeta e a escrita como sintomática desta suposta enfermidade, e a poeta como mero produto das normas rígidas que a sociedade patriarcal em que ela viveu lhe impôs, justificando assim o tom subversivo e furioso de seus textos. Para Van Dyne, a leitura biográfica comum subestima a consciência artística de uma poeta como Sylvia Plath, principalmente o controle lúcido de sua poesia, mesmo em seus últimos dias.

A dificuldade de lidar com a obra de uma poeta como Sylvia Plath reside nos traços de ficcionalidade, mesmo em textos comumente vistos como confessionais e autobiográficos, o que diz respeito tanto a certos poemas quanto a cartas e diários. Van Dyne atesta a forte autorrepresentação de Plath como um meio de inventar e reescrever sua vida, adotando *personae* totalmente heterogêneas. Assim, para a autora, se o leitor espera fatos definitivos e documentados que evidenciem relação estrita entre a vida e a obra poética de Sylvia Plath, ao final da tarefa ele estará no mínimo desapontado.

A problemática mencionada por Dyne, que surge da ligação entre a suposta patologia psíquica de Sylvia Plath e a escrita como resposta aos sintomas de seu estado mental, não se evidencia apenas no filme *Sylvia*, mas vale também, de maneira bastante similar, para o documentário *Ana C.*, comentado anteriormente. Ao mostrar cenas de produção poética seguidas daquelas relacionadas à vida amorosa ou particular, um leitor/espectador desavisado pode facilmente inferir que Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar compunham visando tom e fim confessionais, sob influência direta da intensidade dos acontecimentos biográficos.

Desta forma, tanto o filme de Christine Jiffs como o texto de Susan Van Dyne nos servem de base para apresentar, ao longo deste trabalho, ao menos dois olhares díspares a respeito da obra de Plath: o olhar que atesta a presença da vida sentimental na tessitura poética e aquele que vê a escrita como fingimento lírico; disparidade essa também presente na fortuna crítica acerca da obra de Ana Cristina Cesar.

Outro elemento a ser considerado ainda é o documentário *Sylvia Plath*, produzido como episódio do programa de TV *Voices and Visions*, da emissora PBS, de Londres. Tendo o retrato ido ao ar pela primeira vez em 1988, nos deparamos aí inicialmente com cenas de cavalos negros correndo em campo aberto, enquanto ouvimos Sylvia Plath comentando sobre sua adolescência na entrevista a Peter Orr, mencionada aqui anteriormente. Cavalos, velas, máquinas de escrever sendo utilizadas nas primeiras horas da manhã, árvores, fotografias: somos bombardeados com imagens recorrentes dos poemas de Sylvia, enquanto ouvimos sua própria voz declamando-os.

O filme é inteiramente composto por transições entre comentários de amigos, familiares, críticos literários e psicanalistas, e áudios de Sylvia lendo seus próprios poemas. As entrevistas focam em momentos da vida da poeta e em como estes momentos surgem em seus poemas: ouvimos, por exemplo A. Alvarez⁷ comentar sobre o tom arrogante e a declaração de guerra de Sylvia contra sua própria morte, após sua primeira tentativa de suicídio. Logo em seguida, ouve-se a leitura de “Lady Lazarus”, poema cuja movimentação principal é a de um corpo feminino retornando à vida, e que proclama suas invectivas contra Deus, os homens, etc.⁸

O documentário segue as questões da vida de Sylvia Plath de acordo com seus poemas, numa busca de justificar os versos através dos acontecimentos biográficos de quem os produziu e vice-versa. É bastante recorrente na fala dos entrevistados atestar uma necessidade de Sylvia em criar uma situação de emoções intensas, a fim de compor os poemas de *Ariel*. Comenta, por exemplo, Dido Merwin, escritora e amiga da poeta:

She was creating the situation in which she could ride Ariel. I'm absolutely convinced that she needed to be that amount destructive of both herself and everything that mattered to her in order to get to the raw material of Ariel.⁹

⁷ Amigo íntimo de Sylvia Plath e grande comentador de seus poemas, especialmente após a época da morte da autora.

⁸ “I am only thirty. / And like the cat I have nine times to die. // This is Number Three. / What a trash / To annihilate each decade. (...) Herr God, Herr Lucifer, / Beware / Beware // Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air” (PLATH, 2004, s/p). Na tradução de Rodrigo Garcia Lopes: “Tenho apenas trinta anos. / E como o gato, nove vidas para morrer. // Esta é a Número Três. / Que besteira / Aniquilar-se a cada década. (...) Herr Deus, Herr Lúifer / Cuidado./Cuidado./Saída das cinzas/Me levanto com meu cabelo ruivo/ E devoro homens como ar.” (PLATH, 2007, s/p)

⁹ “Ela estava criando a situação à qual ela conseguiria cavalgar *Ariel*. Estou absolutamente convencida de que ela precisava ser destrutiva, tanto consigo mesma quanto com tudo que importava

(MERWIN in SYLVIA, 1988)¹⁰

A crítica literária Sandra Gilbert, por outro lado, afirma não ver os poemas de *Ariel* como um longo bilhete suicida:

Whether or not she had died in the way she did, Sylvia Plath would have to suffer in her own body some of the stresses that women have been suffering since the end of the modernist period.¹⁰
(GILBERT in SYLVIA, 1988)

Considera-se, aqui, que os discursos dos entrevistados traçam os vínculos entre vida íntima e produção poética de maneira bastante cuidadosa, com a consciência de que, em casos como os de Sylvia Plath, os sentimentos do poeta estão em certa medida sendo engendrados, reconfigurados em cada verso, cada palavra, cada som. Nas citações acima, vemos referências aos poemas de *Ariel* como frutos do contato intenso de Plath com seus demônios, como se ela precisasse sentir sua própria destruição para compor essa obra em especial. Assim, havendo ainda alguma relação entre biografia e criação poética, o filme aponta também para sentimentos fingidos, forjados tanto na tessitura poética quanto na vida da própria poeta, bem como para a tensão entre os sentimentos e os estudos acadêmicos acerca da literatura, isto é, o sentir numa tessitura poética disciplinada.

A vida está presente no poema, não como jorro sentimental, *cry of the heart*, mas na reconsideração lúcida ao versificar sentimentos que muitas vezes coincidem com aqueles sentidos na vida íntima de quem os escreve. Esta tensão entre vida íntima e escrita poética que emerge no documentário *Sylvia Plath*, da PBS, nos servirá como base para as leituras dos poemas de *Ariel* selecionados para este trabalho, buscando responder à questão: de que maneira autobiografia e ficção, intimidade e teatro, estão tensionados nos versos de Sylvia Plath e de Ana Cristina Cesar?

para ela, a fim de chegar à matéria prima de *Ariel*.”

¹⁰ “Ela morrendo da maneira que morreu ou não, Sylvia Plath teria de ter sofrido em seu próprio corpo alguns dos estresses que as mulheres vinham sentindo desde o fim do período modernista.”

CAPÍTULO I – Sylvia Plath e o segredo findo

O primeiro poema do livro *Ariel*, em sua versão fac-similar de 2004, é “Morning Song” e abre com os seguintes versos:

Love set you going like a fat gold watch.
The midwife slapped your footsoles, and your bald cry
Took its place among the elements.
(PLATH, 2004, s/p)

Love é, portanto, a primeira palavra do livro de Sylvia Plath. *Love*, um sentimento, provavelmente o mais abordado através dos séculos de escrita poética, notadamente da poesia lírica. O título do poema também contém dois elementos comumente associados à lírica: manhã e canção. Ou seja, a composição inicia suscitando no leitor uma série de perguntas e expectativas: estaria ante um canto? Sentimental? Da natureza? Tratar-se-ia de uma obra que se dedica à expressão de sentimentos? Encontrará nos versos o aproveitamento de experiências subjetivas do autor que assina a capa do livro?

Se antes mesmo de abrir as páginas de *Ariel* é sugerida certa satisfação das expectativas do leitor que lê a obra décadas após sua publicação, isto é, sabendo das questões biográficas de quem a escreveu, o título do primeiro poema e o surgimento de uma primeira palavra tão significativa ainda podem, num primeiro momento, homologar tais expectativas: sim, encontraremos versos sobre sentimentos e experiências pessoais do poeta nesta obra.

No entanto, basta olharmos mais atentamente para o restante do primeiro verso de “Morning Song” para ver que estas expectativas são logo em grande parte revogadas. O amor, sentimento que ao longo da história literária foi tantas vezes comparado a imagens como a flor, as estrelas, o perfume e as nuvens, aqui põe em funcionamento o relógio, enquanto metáfora do coração do bebê que acaba de nascer - em sua preciosidade e pontualidade. Há, então, uma justaposição de palavras que na tradição literária andam juntas: amor e coração. Contudo, a ligação

¹¹ Na tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo: “O amor faz você funcionar como redondo relógio de ouro”.

presente no primeiro verso do poema não é corriqueira, na medida em que o poema como um todo não trata da platidão do amor materno natural, mas dos sentimentos ambíguos de uma jovem recém-mãe, como observável nos seguintes versos:

Our voices echo, magnifying your arrival. New statue
In a drafty museum, your nakedness
Shadows our safety. We stand round blankly as walls.

I'm no more your mother
Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow
Effacement at the wind's hand.
(PLATH, 2006, s/p)¹²

“*Fat gold watch*”. Um relógio dourado e gordo/estúpido¹³, mera máquina que é carregada através das tarefas cotidianas. De início, o leitor é incitado a entrar no jogo de criação e quebra de expectativas com relação ao que ele mesmo possa vir a conhecer enquanto leitor que conhece a biografia de Sylvia Plath: uma das palavras que ele procura está ali – amor – porém totalmente recontextualizada, inserida em um cenário ao qual ele não esperava. Não apenas o cenário inicial é pouco parecido àquele em que costumamos enquadrar a poesia lírica: a estrutura sonora desse primeiro verso é em grande parte alheia ao verso de amor consagrado do século XX. Neste, a sonoridade é via de regra abrandada, fluida sob o ritmo do verso livre, espelhando o sentimento com relação a seus fenômenos etéreos e belos. “Love set you going like a fat gold watch”: estrutura marcada quase exclusivamente por palavras monossilábicas, num verso de dez sílabas poéticas. A marcação tônica é rígida, precisa como os ponteiros do relógio, o que nos faz vincular o sentimento amoroso como algo não somente enaltecido e nobre, à maneira tradicional do soneto e do verso decassílabo, mas principalmente corriqueiro, utilitário e entediante, como quem imita não puramente a tradição do soneto decassílabo, mas a sonoridade do movimento dos ponteiros.

Corriqueiramente, quem dá corda em um relógio é o homem, atuando sobre o funcionamento dos objetos. No entanto, no primeiro verso de “Morning Song”,

¹² Na tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo: “Nossas vozes ecoam, exaltando sua chegada. Estátua nova / Num museu arejado, sua nudez / Assombra nossa segurança. Ficamos ao redor, brancos como paredes. // Sou sua mãe / Tanto quanto a nuvem que destila um espelho que reflete seu lento / Desaparecimento na mão do vento” (PLATH, 2018, p.31).

¹³ Aqui, *fat* pode ser entendido como um impropério, palavra chula que pode significar, em português, abundante ao mesmo tempo que estúpido e maçante.

encontra-se já um desvio da visão corriqueira do homem sobre o objeto, seguido de uma sobreposição de imagens. Observando o relógio como metáfora/metonímia do coração do recém-nascido engendrado pelo amor, ele agora é também metonímia do bebê enquanto agente controlador do tempo da mãe, estendendo-se ao tempo de todos os seres humanos sendo controlado pela lógica material no capitalismo. Deste modo, encontramos já neste primeiro verso de “Morning Song” manipulações das noções de lírica e sociedade, confissão e ficção, do papel da mulher nos âmbitos da composição poética e da sentimentalidade humana, tensões bastante relevantes para o entendimento da poética plathiana, como comentado na introdução deste trabalho.

Ana Cristina Cesar, em “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979) comenta que tanto senso comum quanto grande parte da crítica literária veem como temáticas da escrita poética feita por uma mulher o perfume, a pérola, a flor, a madrugada, o mar, a estrela, o orvalho, o pólen, o coração. Imagens estetizantes, puras, líquidas, em que a dicção e os temas devem ser belos, tratando de ovelhas e nuvens, intimidade, dom mágico, pudor, meios-tons, surdina, véus e nuances. Uma poesia inatingível e sensual, como a mulher, enquanto a poesia produzida por homens seria vinculada ao “apegamento ao real” (p. 32). Dois anos depois, a própria Ana Cristina Cesar escreve um comentário sobre seu texto, dizendo que pôde encontrar em outras poéticas produzidas por mulheres uma dicção totalmente distinta desta de imagens etéreas e belas, em que a voz feminina comenta experiências poderosas: masturbação feminina, encontros sexuais, trabalho, entre outros. No entanto, Cesar comenta que esta virada do “dizer tudo” (sic) “recorta novamente, com alguma precisão, o exato espaço e tom em que a mulher deve fazer literatura”, de modo que estaria se deparado com um retorno “ao ponto de partida” (1979, p. 35). Assim, a autora encerra seu texto defendendo a necessidade de se encontrar um ponto intermediário entre a escrita do belo e do etéreo e o “contar tudo”.

Com base nos na leitura de “Morning Song” e nas contribuições do texto crítico de Ana Cristina Cesar, qual suas respectivas manifestações poéticas no que tange à imagem pura e íntima, de um lado, e o dizer tudo, de outro?

1. "A secret"

Observemos agora outro poema de Sylvia Plath, cujo título nos parece bastante sugestivo: "A secret".

A secret! A secret!
How superior.
You are blue and huge, a traffic policeman,
Holding up one palm---

A difference between us?
I have one eye, you have two.
The secret is stamped on you,
Faint, undulant watermark.

Will it show in the black detector?
Will it come out
Wavery, indelible, true
Through the African giraffe in its Edeny greenery,

The Moroccan hippopotamus?
They stare from a square, stiff frill.
They are for export,
One a fool, the other a fool.

A secret... An extra amber
Brandy finger
Roosting and cooing 'You, you'
Behind two eyes in which nothing is reflected but monkeys.

A knife that can be taken out
To pare nails,
To lever the dirt.
'It won't hurt.'

An illegitimate baby---
That big blue head...
How it breathes in the bureau drawer.
'Is that lingerie, pet?

It smells of salt cod, you had better
Stab a few cloves in an apple,
Make a sachet or
Do away with the bastard.

Do away with it altogether.'
'No, no, it is happy there.'
'But it wants to get out!
Look, look! It is wanting to crawl.'

My god, there goes the stopper!
The cars in the Place de la Concorde---
Watch out!
A stampede, a stampede---

Horns twirling, and jungle guttersals.
An exploded bottle of stout,
Slack foam in the lap.
You stumble out,

Dwarf baby.
The knife in your back.
'I feel weak.'
The secret is out.
(PLATH, 2004, s/p)¹⁴

Assim como o título, o tom de anúncio do primeiro verso do poema (“A secret! A secret!”) nos convida a esperar a confissão, como se fôssemos ouvir uma notícia bombástica proferida pelo vendedor ambulante de jornais nas ruas londrinas do século XIX; “extra! extra!, segredo a ser revelado”. Os versos seguintes desta primeira estrofe constroem uma cena que será desdobrada ao longo do poema, construção comum aos poemas de *Ariel*. Como se a própria composição do poema dependesse de anedotas e encontros casuais com desconhecidos, nos deparamos, em “A Secret”, nos três versos seguintes, com a descrição de um homem grande e azul, um agente de trânsito, com uma palma erguida: seria meramente a palma de uma mão orientando os veículos, ou uma palma também movimentada em triunfo, superioridade, vitória? A primeira estrofe já nos indica o jogo de expectativas que será traçado ao longo de todo o poema.

O jogo é colocado ao leitor especialmente pelas sobreposições de imagens, que ora remetem a experiências e pessoas que atravessaram a vida de Sylvia, ora nos lançam à reflexão acerca do próprio fazer poético, por seus diálogos com a tradição artística e, sobretudo, literária. Muitas vezes o leitor dos poemas de *Ariel* se

¹⁴ Na tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo: “Um segredo! Um segredo! / Que superior. / Você é azul e grande, um guarda de trânsito, / Erguendo a palma da mão - // A diferença entre nós? / Eu tenho um um olho, você tem dois. / O segredo estampado em sua cara, / Desbotada, ondulante marca d’água. // Vai aparecer no detector preto? / Virá / Vacilante, indelével, verdadeiro / Através da girafa africana em suas folhagens edênicas, // O hipopótamo marroquino? / Olham de um rufo duro e quadrado. / São tipo exportação. / Um é tolo, o outro também. // Um segredo! Um dedo extra / De amarelo conhaque / Pousando e arrulhando “Tu, tu” / Atrás de olhos que nada mais fazem que refletir macacos. // Uma faca que pode ser usada / Para aparar unhas, / Levantar a sujeira. / “Não vai doer nada.” // Bebê ilegítimo - / Aquela cabeça imensa e azul! / Como respira na gaveta da cômoda. / “É lingerie, querida?” // “Cheira a bacalhau salgado, melhor seria / Espetar cravos-da-índia numa maçã, / Fazer um sachê ou / Se livrar do bastardo. // Se livrar dele de uma vez.” / “Não, não, ele é feliz ali.” / “Mas ele quer sair! / Veja, veja! Está querendo rastejar.” // Meu Deus, lá se vai a tampa! / Os carros na Place de la Concorde - / Cuidado! / Um estampido, um estampido - // Buzinas soando, e guturais emaranhadas. / Uma garrafa de cerveja estoura, / Espuma espirra no colo. / Você cambaleia, // Bebê pigmeu, / A faca das costas. / “Sinto-me fraco.” / O segredo acabou. (PLATH, 2018. p.57-59)

depara com a descrição de figuras de autoridade: homens grandes, fardados ou vestidos de azul e preto, frequentemente de aspecto monstruoso ou aterrorizante – um policial, um fascista, um carcereiro, um dono de harém¹⁵. Homens geralmente vinculados às figuras de pai, marido e filho.

Em sua vida, Sylvia Plath considerava seus relacionamentos com homens controversos, especialmente no que se refere aos relacionamentos com seu pai, falecido quando a poeta tinha apenas dez anos de idade, e com seu marido, o também poeta Ted Hughes. Como atestado em uma das biografias mais recentes sobre a poeta (ROLLYSON, 2015), Plath conservava desde a infância a ideia de um homem poderoso “surgindo para consertar tudo” (p. 28), imaginação esta fidedigna a seu então fascínio pelo super-herói dos quadrinhos:

Aos 10 anos, a ideia de um homem poderoso surgindo para consertar tudo tornara-se um elemento da imaginação de Sylvia Plath. O mesmo ocorrera com a ideia da mulher independente, encarnada por Lois Lane, que tratava Clark Kent com desconfiança e desprezo consideráveis, embora idolatrasse o Super-Homem. Conseguir a história, conseguir o homem, num mundo em que tanto o indivíduo quanto a pátria estavam à beira da destruição, viria a permanecer crucial para a ideia que Sylvia nutria sobre a ordem mundial. Durante um curto período de tempo, Sylvia contou com seu próprio Super-Homem em casa: o pai, Otto Plath. Um homem erudito e entomologista autoritário, o professor Plath era conservador. De nacionalidade alemã, sua palavra era lei.
(ROLLYSON, 2015, p. 28)

Como veremos mais adiante em nossa leitura do poema “Daddy”, a figura fascinante ao mesmo tempo que autoritária do pai será reencontrada, como “modelo”, na figura do marido. Assim, o policial grande e azul em “A Secret” pode, por um lado, ser relacionado a estes personagens da formação patriarcal da vida de Sylvia Plath. Não apenas enquanto memória individual, mas especialmente na memória coletiva da mulher americana de classe média que viveu as décadas de 1950 e 1960, período de relevante efervescência dos movimentos feministas e de libertação da mulher. Memória de uma geração que lia Simone de Beauvoir e participava de debates a respeito do papel da mulher numa sociedade cujas relações de poder se baseavam quase que estritamente no sexo masculino. Deste modo, as figuras masculinas transcendem as condições de pai e marido da poeta para se tornarem pais e maridos em geral, assim como Sylvia Plath não é apenas

¹⁵Imagens presentes em poemas como “Gulliver”, “Daddy”, “Purdah” e “The Jailer”.

um apanhado de experiências individuais, mas também mulher estadunidense vivendo este período cultural.

Destaquemos agora o terceiro e quarto versos da segunda estrofe: “*The secret is stamped on you, / Faint, undulant watermark.*” Na perspectiva da lírica confessional, o segredo, suposta base da criação poética, está normalmente presente no interior do eu poético que irá confessá-lo,. Neste caso, porém, o leitor é mais uma vez sacudido pelos ombros: em vez do segredo ser mantido pela voz poética e/ou pelo poeta, está marcado no outro, no homem autoritário. Apesar de estampado, o segredo é uma marca d’água, turva e pouco nítida, como se tivesse sido apagada ou artificialmente escondida. Como revelar, então, um segredo nebuloso que é mantido por outrem?

Em “A Secret”, o segredo vem à tona como caleidoscópio, em que uma imagem logo se transforma na imagem seguinte, ou como boneca russa, onde uma imagem está sucessivamente dentro de outra. O segredo enquanto marca d’água é colocado e prescrutado pelo detector preto (“*Will it show in the black detector?*”), embora ambos relevem o mesmo, formando-se uma nova relação: a pele (orgânica) e o detector (máquina) enquanto agente duplo da exposição do segredo. Novamente, o íntimo relaciona-se com um objeto, a máquina, o elemento utilitário, como observado no primeiro verso de “Morning Song”. Ao se deparar com o *black detector*, impossível não se questionar: que tipo de detector?

Nos últimos anos de sua vida, Sylvia Plath atravessava a separação de Ted Hughes, provocada pela traição do marido, descoberta por Plath através da interceptação telefônica da então amante do poeta. A imagem de um objeto preto, vinculado ao descobrimento de um segredo ou da caracterização de uma relação conflituosa entre a voz feminina e um homem, é encontrado em outros poemas de *Ariel*, como “Daddy”, “The Rabbit Catcher”, “Thalidomide”, “The Applicant” e outros. Um telefone preto, um aparelho para examinar o feto dentro do útero, um sapato preto que a voz poética calçou, as vestes pretas dos homens, todas estas imagens remontam ao cenário de autoridade, sofrimento e fascínio que a poeta mantém com as figuras autoritárias e patriarcais que encontra. Além da relação entre o detector preto e o telefone usado para descobrir o segredo da traição, em versos posteriores,

sabemos da existência de um bebê ilegítimo que apresenta um dos traços físicos mais distintos do homem descrito no início (“*An illegitimate baby --- / That big blue head*”). Seria então o detector preto, em “A Secret”, o telefone utilizado na escuta-revelação do segredo? Seria o aparelho que revelaria o segredo da existência do bebê, examinado ainda dentro do útero? A traição, o bebê. Estariam ambos estes segredos sendo revelados? A marca d’água se transforma no detector, que sorrateiramente se transforma no homem grande e azul, como também no bebê de cabeça igualmente grande e azul: a construção caleidoscópica das imagens do poema faz com que, ao mesmo tempo em que o material íntimo está prestes a ser revelado, logo surgem outras imagens que levam a atenção do leitor a outras possibilidades. Nos versos seguintes, nos deparamos com imagens de animais: uma girafa africana, um hipopótamo marroquino, um macaco refletido atrás de um par de olhos: como estas novas imagens contribuem com este inventário em leque do segredo?

Animais selvagens são figuras constantes nos poemas de Ted Hughes, como atesta Carl Rollyson: “Hughes, cujos poemas frequentemente trazem animais selvagens, já parece ser uma figura saída de ‘O tigre’, de William Blake, com fogo correndo por sua rubra rede de veias” (2015, p. 144). Sabe-se que, com frequência, poemas de Plath e Hughes mantinham imagens em diálogo, e poemas como “A Birthday Present”, cujos títulos são idênticos nas obras dos dois poetas, são os maiores exemplos disso. Desde que o conheceu, Plath sempre viu Hughes como uma figura grande e assustadoramente poderosa, tanto física quanto psicologicamente, o que deixa as imagens da girafa e do hipopótamo mais marcantes em “A Secret”, sugerindo um amálgama entre a visão pessoal e o diálogo com a poética do marido. Quando conheceu Hughes, Plath escreveu um poema intitulado “Pursuit” (perseguição, caça, busca; poema completo no anexo 4), que apresenta a imagem de uma pantera de tocaia, caracterizando um laço de mutualismo entre predador e vítima – que será reaproveitado em “A Secret” –, além de atestar o vínculo entre o marido, figura relacionada ao mundo masculino e à opressão patriarcal em seus poemas, e o recurso da descrição de animais selvagens.

Nos versos de “A Secret”, a voz poética ainda questiona se o segredo, estampado no rosto deste *you* magnânimo e assombroso, seria revelado através destas feras, ou ainda, através dos poemas de Hughes, estendendo ainda relação com o passo seguinte desta leitura: “*One a fool*” (a voz feminina), “*the other a fool*” (o público). Se a fluida e intangível marca d’água na verdade apareceria de forma ostensiva, bestial. A girafa e o hipopótamo observam estáticos o desenrolar da cena em uma praça, animais que facilmente estão em posição de presa, mas que, no poema, parecem estar ao mesmo tempo esperando o momento do ataque, dele mesmo ou do eu poético. Além disto, no reflexo dos olhos deste interlocutor há a figura de macacos (“*Behind two eyes in which nothing is reflected but monkeys*”), reforçando a noção da marca d’água no início do poema, porém como se a voz poética ainda estivesse na espera de uma manifestação da investida animalesca. Por outro lado, se os olhos refletem macacos, em estruturas como “*Roosting and cooing 'You, you'*” está evocada uma imagem de meiguice, contrastando com o animalesco e a brutalidade dos versos seguintes.

Este movimento de tocaia e ataque também está disposto na estrutura caleidoscópica do poema: a imagem seguinte será a de uma faca, arma branca que neste momento do poema é utilizada apenas para retirar a sujeira por debaixo das unhas (“*A knife / To pare nails, / To lever the dirt*”). As imagens das feras à espreita e da faca, utilizada de modo preliminarmente pacífico neste momento do poema em que o segredo está sendo desvelado de modo fracionário, paulatino.

Outro poema de *Ariel* em que surgem imagens de animais selvagens e esfaqueamento é “Purdah” (conferir poema completo no anexo 3). Nele, encontramos uma alusão à morte de Agamemnon por Clitemnestra, tal como representada pela tragédia de Ésquilo:

The lioness,
The shriek in the bath,
The cloak of holes.
(PLATH, 2004, s/p)

Segundo o mito grego, Clitemnestra assassina seu esposo, Agamenon, enquanto este banhava-se, atirando uma rede em seu corpo e esfaqueando-o. Na estrofe citada acima, há a menção de elementos idênticos à cena mitológica: o grito (*shriek*),

a banheira (*bath*), a rede (*cloak of holes*). Além disto, “Purdah” encena uma mulher islâmica, pela prática que dá título ao poema – segundo a tradição do islamismo, a mulher é impedida de ser vista por homens que não sejam seus parentes diretos – descreve sua situação de isolamento (compara sua presença como semelhante à dos animais da casa - *parakeets, macaws*), busca e afirma uma forma de libertar-se (“*I shall unloose*”). Neste contexto, Plath insere uma referência à cena mitológica da morte de Agamemnon por sua esposa Clitemnestra, narrado no poema a partir da voz feminina – a cena é descrita como se o sujeito poético tomasse a voz de Clitemnestra.

É evidente notar, a partir disto, a forma pela qual Sylvia Plath dialoga com a tradição literária e, mais especificamente, com personagens femininas presentes em tragédias gregas. Em vez de buscar fidelidade na descrição das características destas personagens e das cenas nas quais aparecem, a poeta as insere num contexto contemporâneo, como vimos no poema “Purdah”. Através desta recontextualização, Plath não apenas torna sua poesia relevante (para além da confissão pessoal) e atual, como principalmente demonstra a atemporalidade e universalidade de temas trazidos por ela e pela tradição.

Voltando a “A Secret”, observamos que alguns versos se ocupam do diálogo entre interlocutores, a voz que diz *I* e que se endereça a um *you*, de modo que exista uma voz que narra e duas vozes em diálogo dentro do poema. A discussão se baseia no bebê ilegítimo, dentro de uma gaveta. Sabendo que gravidez, maternidade e aborto são temas comuns em poemas de *Ariel* – como em “Morning Song”, “Thalidomide”, “Nick and the Candlestick”, entre outros – surgem os seguintes questionamentos: seria literalmente uma gaveta? O útero da mãe? Um caixão? As duas últimas possibilidades parecem ambas plausíveis na leitura de “A Secret”. Tanto se tratando do útero da mãe quanto de um ataúde, o casal dialoga acerca do que fazer com o bebê que estaria, na verdade, morto já dentro do útero, ou natimorto prestes a ser enterrado. A situação da morte do bebê está expressa em uma das falas dos interlocutores: “It smells of salt cod”, o cheiro de bacalhau salgado evoca o cheiro de um cadáver, que, por sua vez, deveria ser maquiado com outro tipo de perfume – “you had better / Stab a few cloves in na apple, / Make a sachet”. O

interlocutor que se queixa do odor do bebê pede que eles se livrem do “bastardo”, mas a outra pessoa objeta: “No, no, it is happy there”.

O diálogo segue com a tentativa de movimento do bebê, tentando engatinhar para fora do útero, do caixão. Os interlocutores do poema veem uma possibilidade de vida deste sujeito. “A stampede, a stampede”. Uma irrupção de movimento surge nos últimos versos do poema, descrita através de expressões como *stampede*, *horns twirling*, *jungle gutters*¹⁶: novamente, imagens de animais selvagens. Importante ressaltar aqui o uso das mesmas imagens para ambos os possíveis *you* deste poema, o marido e o bebê, assim como visto no início do poema pelo azul e pela corpulência. Sendo esmiuçados sob características tão semelhantes, os dois sujeitos estariam sobrepostos – seriam coincidentes? Estaria o sujeito, então, mantendo diálogo com o marido ou com o bebê, ou ainda, com ambos? “You stumble out, // Dwarf baby, / The knife in your back”: o *you* deste trecho vincula-se tanto à figura do marido, do “traffic policeman” grande e azul, quanto àquela do bebê ilegítimo.

O poema assim se encerra com a imagem do uso violento da faca, a mesma anteriormente utilizada para aparar as unhas: agora, a faca está nas costas – do bebê ilegítimo dentro da gaveta do marido (em forma dos poemas de Hughes, de cartas escritas à amante), das costas de Plath enquanto mulher traída, figura agora uma em nossa leitura. Após a demonstração de fraqueza, o último verso: “The secret is out.”, fazendo o leitor se questionar: que segredo foi revelado aqui? O de uma traição? De um bebê ilegítimo? De um aborto? De um nascimento mal sucedido? O segredo mais relevante do poema pode estar, assim, à margem das questões que o leitor irrefletido espera: o segredo íntimo do impulso deste sujeito em matar. Matar o bebê? O marido? Ambos? Vale ressaltar aqui que as imagens de um homem grande e poderoso que pode salvar a vida de Plath são atribuídas a Hughes e também ao seu pai, Otto Plath. Sylvia Plath manipula poeticamente a imagem de Hughes enquanto um novo modelo de herói, uma substituição da figura paterna, ideia versada em “Daddy”, que comentaremos adiante. Nesse sentido, a poeta, em um momento específico de sua vida, quando estava em um dos auge de sua carreira

¹⁶Debandada, chifres girando, urros de selva.

acadêmica e recuperada do colapso nervoso que a havia atingido no verão de 1953, comenta sobre seu pai às colegas de universidade: “Eu o adorava e desprezava, e provavelmente desejei várias vezes que morresse. Quando ele me satisfez e morreu, achei que o tinha matado” (ROLLYSON, 20015, p. 118). Sobre Ted Hughes, assim que se conheceram, fez comentário semelhante, no exercício poético “Pursuit”: “Um dia vou morrer por sua causa” (ROLLYSON, 2015, p. 144).

O sentimento de cólera e o ímpeto de matar está presente também em episódio da *Odisseia*: após cegar o ciclope e já de volta ao seu barco, Odisseu, já de partida com seus companheiros, afirma, entre os versos 522 e 535, suas verdadeiras intenções para com o monstro.

(...) Pudera ter privado
a ti do aiôn, o tempo do viver, e da ânima,
te remetendo à casa do Hades, tal e qual
o Abala-terra não te restitui a vista.
(HOMERO, 2011, p.281)

Em sua gradual transformação de Polifemo a Odisseu, o sujeito de “A Secret”, assim como o herói épico, admite seu ímpeto de matar. Matar o bebê, matar o marido que é por sua vez simulacro do pai: a voz poética nos parece ser também a fera que está à espreita para o seu ataque derradeiro, o de matar as figuras grandes, poderosas e bestiais do poema, figuras vinculadas à tradição patriarcal que são constantes nos poemas de *Ariel*. Segredo que não é exclusivo à vida íntima desta voz, mas que pode se estender ao âmbito do humano, segredo igualmente compartilhado pelos leitores, especialmente com as mulheres do momento de produção do poema, que possam vir a dividir essa vontade velada de se transformar de presa a predadora da esfera masculina opressora. Enfim, o segredo se desvela gradualmente apenas nas margens e entre os versos, fluido como marca d’água estampada sorrateiramente no corpo do próprio poema.

A teoria psicanalítica teorizou sobre este tipo de construção imagética relacionando-a aos conceitos de condensação (*Verdichtung*) e deslocamento (*Verschiebung*), estratégias tanto psíquicas quanto textuais, muito comuns tanto no trabalho do inconsciente como na criação poética.¹⁷ Os conceitos de condensação e

¹⁷O interesse de Freud pelas artes relaciona-se à leitura dos significados recalcados e inconscientes. Sob sua perspectiva a obra de arte seria um apanhado de atividades de desejos proibidos

deslocamento, estudados por Freud em obras como *A interpretação dos sonhos* ou as *Conferências introdutórias à psicanálise* referem-se primeiramente aos mecanismos do trabalho do sonho, de diversas razões e finalidades. Freud distingue entre conteúdo manifesto e pensamentos latentes do sonho. O primeiro, cujo teor é sempre menos extenso, resulta dos pensamentos latentes transformados pelo trabalho onírico. Condensação e deslocamento, que também podem ser comparados à metáforização e metonimização, não são, porém, mecanismos exclusivos do trabalho onírico, mas podem ser encontradas também no chiste, nos lapsos, além de, como já foi mencionado, na literatura.

O deslocamento (*Verschiebung*), enquanto uma das características do trabalho do inconsciente, consiste entre outros no “fato de a importância, o interesse e a intensidade de uma representação ser suscetível de se destacar dela para passar a outras representações originariamente pouco intensas, ligadas à primeira por uma cadeia associativa” (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004, p. 116). Assim como a condensação, o deslocamento também é visível na análise do sonho e se encontra na formação do inconsciente. Deste modo, para Freud, a energia de investimento aqui pode ser aumentada, diminuída, deslocada ou descarregada, de modo que os elementos importantes do conteúdo latente são representados por detalhes de acontecimentos, recentes ou mais antigos, sobre os quais já se tenha ocorrido deslocamento na infância. Há, assim, a passagem de uma ideia abstrata para um equivalente visualizável, sendo então função defensiva na qual o sujeito acaba por circunscrever sua angústia. Freud comenta também que o que produz o deslocamento é a influência da censura, ou seja, ele ocorre na medida em que esta recalca certas representações pré-conscientes. A censura, assim, se utiliza do deslocamento, privilegiando as representações indiferentes, atuais ou suscetíveis de se integrarem em contextos associativos muito afastados do conflito defensivo.

Voltemos, após esta excursão, aos versos três e quatro do poema. A segunda estrofe apresenta um traço corporal que distingue a voz poética da pessoa que descreve: “*A difference between us? / I have one eye, you have two.*”¹⁸ (2004, s/p).

sublimados.

¹⁸ Na tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Cristina Macedo: “A diferença entre nós? / Eu tenho um olho, você tem dois” (PLATH, 2018, p. 57). Encontra-se estrutura semelhante no poema “Lesbos”:

Qual leque de significados pode-se encontrar na evocação de um sujeito lírico zarolho? ¹⁹

Em primeiro lugar, sem considerar ainda qualquer relação intertextual, a descrição sugere a inferioridade física em relação à figura masculina do poema. Sabe-se, porém, que o olho, especialmente a presença ou ausência dele, é uma imagem bastante recorrente no imaginário ocidental, em especial na esfera literária. O topos da ausência de olhos, por exemplo, como aparece em “A Secret”, está presente no Canto IX da *Odisseia*, que conta as peripécias de Odisseu e de seus companheiros na ilha dos ciclopes. À procura de comida durante a viagem de retorno a Ítaca, deparam-se com o ciclope Polifemo, que tem apenas um olho. Assim como Polifemo, o eu poético de “A Secret” também possui apenas um olho, enquanto o *you* tem dois olhos, tal qual Odisseu. Lembrando que, no final do episódio da *Odisseia*, o herói cega o único olho de Polifemo, coloca-se a pergunta: teria o sujeito poético de “A Secret” sido cegado por seu interlocutor?

Ao nos debruçarmos mais atentamente sobre o episódio da *Odisseia*, vemos, para além da questão dos olhos, outras semelhanças entre, respectivamente, o monstro e o eu, bem como entre Odisseu e o *you*. É notória a astúcia de Odisseu, recorrentemente epitetado como herói “das mil ideias”²⁰ (2007, p. 115). “How superior” é o segundo verso do poema de Plath, que assim se refere ironicamente a um interlocutor desconhecido. Assim, a relação de superioridade se manifesta efetivamente como axiomática no início do poema: a voz poética, feminina, apresenta-se como inferior a esta figura masculina, tanto física (este apresenta dois olhos, enquanto aquela apenas um) como intelectualmente (além da referência a Odisseu, a figura masculina é aquela que detém o segredo, como veremos nos versos seguintes).

Aprofundando a vinculação entre a voz poética desse poema de Plath e o ciclope da obra homérica, lembra-se que Odisseu, ao narrar suas peripécias,

“you have one baby, I have two”; em “The Jailer”: “what would the light / Do without eyes to knife, what would he / Do, do, do without me”; e em “Getting There”: “I fly to a name, two eyes”.

¹⁹ Muitos poemas de *Ariel* repetem a imagem de olhos: “The Applicant”, “Tulips”, “The Jailer”, “The Night Dances”, “The Detective”, “Ariel”, “Death & Co.”, “Magi”, “The Other”, “Poppies in October”, “The Courage of Shutting-Up”, “Berck-Plge”, “Gulliver”, “Getting There”, “Medusa”, “Purdah”, “The Moon and the Yew Tree”, “A Birthday Present”, “The Arrival of the Bee Box” e “Wintering”

²⁰ Sob tradução do grego de Trajano Vieira.

comenta que a terra do ciclope é habitada por seres rudes, sem conhecimento de assembleias deliberativas, sem leis e sem solidariedade, como vemos entre os versos 106 a 112 da edição utilizada:

Ciclopes olhiesféricos, que fiam nos deuses
a ponto de não cultivarem o plantio:
a floração se dá sem a semente e o arado,
de grãos, cevada, de videiras dulcicachos
do vinho puro: chove Zeus e faz crescer.
Desconhecem concílios na ágora e as normas
(HOMERO, 2011, p. 257)

Fica patente, nestes versos, a posição de Odisseu em relação ao comportamento selvagem dos ciclopes, por desconhecerem os meios de convívio da sociedade grega, como a política democrática e os procedimentos agrícolas. O herói emite um juízo de valor e estabelece uma hierarquia entre ele e essas criaturas. Por outro lado, ao longo do episódio, vemos estes papéis tomarem outros rumos: apesar de Polifemo ser uma criatura vil e selvagem, desconhecedor das leis e dos deuses, declara algumas vezes ter sua terra regada pela água de Zeus; ao mesmo tempo, o sagaz e prudente Odisseu admite em alguns momentos ser tomado por abrupta raiva, especialmente entre os versos 500 e 525, em que revela sua verdadeira identidade e roga pragas ao ciclope. Está aí encenada uma relação dupla, em que ambos os personagens são ora padecentes, ora algozes. A mesma relação é encontrada em “A Secret”, onde a voz feminina do poema, que de início se mostra inferior, agiganta-se no decorrer dos versos, como se se metamorfoseasse, de gado miúdo a corcel selvagem.

Permanecendo ainda na mitologia e literatura gregas, reencontramos a simbologia do olho e da privação do mesmo na história de Édipo, especialmente na versão trágica de Sófocles. A tragédia do século V a.C. é também referência importante para a teoria psicanalítica, notadamente no que diz respeito aos complexos de Édipo e de castração. No ensaio “O inquietante” (2010), Sigmund Freud comenta o conto “O homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann, vinculando em sua análise as questões do trauma infantil, da perda do pai e do medo de perder os olhos, que acometem o personagem principal Nathaniel, à história popular sobre o homem que dá título ao texto de Hoffmann e que, segundo a lenda, vem roubar os olhos das crianças malcriadas, a fim de jogá-los num saco e levá-los para alimentar

seus filhos com bicos de corujas.

Freud indica a castração como “o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos” (ROUDINESCO, E. & PLON, M.; 1998, p. 104), sentimento esse que se centraliza sobre a fantasia da amputação do pênis. Por sua vez, o medo de perder os olhos está diretamente associado ao medo da castração:

O estudo dos olhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração. O ato de cegar a si mesmo, do mítico criminoso Édipo, é apenas uma forma atenuada do castigo da castração, o único que lhe seria apropriado, conforme a lei de Talião. Pode-se procurar rejeitar, pensando de maneira racionalista, a derivação do medo relacionado aos olhos do medo da castração; acha-se compreensível que um órgão precioso como os olhos seja guardado por um medo correspondentemente enorme, que por trás do medo da castração não haja segredo profundo nem significado diverso. Mas assim não se leva em conta a relação substitutiva entre olho e membro viril, manifestada em sonhos, fantasias e mitos, e não se pode contrariar a impressão de que um sentimento bastante forte e obscuro dirige-se principalmente contra a ameaça de perder o membro sexual, e de que apenas esse sentimento confere ressonância à ideia da perda de outros órgãos. Qualquer outra dúvida desaparece quando nos inteiramos, nas análises de pacientes neuróticos, dos detalhes do “complexo da castração”, e conhecemos o enorme papel que ele tem em suas vidas psíquicas.

Não aconselharia a um opositor da concepção psicanalítica evocar justamente essa história de Hoffmann para sustentar a afirmação de que o medo relativo aos olhos é algo independente do complexo da castração. Pois por que esse medo é aí colocado em relação íntima com a morte do pai? Por que o Homem da Areia sempre surge para perturbar o amor? (...) Esses e outros traços da narrativa parecem arbitrários e sem sentido, quando é rejeitado o nexo entre o medo relativo aos olhos e a castração, e tornam-se plenos de significado ao substituirmos o Homem da Areia pelo pai temido, de cujas mãos se espera que venha a castração. (FREUD, 2010, p. 260-261)

Segundo o fundador da psicanálise, em determinada fase da infância, crianças teorizam que tanto homens quanto mulheres possuem pênis, e que a diferença sexual se faz entre pessoas que possuem o órgão sexual masculino e pessoas que foram castradas. No entanto, as jovens mulheres percebem que todas as mulheres são castradas, inclusive elas mesmas, suas mães, etc. A castração feminina, assim, encerraria o complexo de Édipo negativo da menina, criando um ódio pela mãe não ter lhe dado um pênis e um desprezo por ela mesma ter sido castrada, voltando-se então à figura paterna na esperança de conseguir o membro que lhe foi negado, de modo a construir um complexo de Édipo positivo. Vale

ressaltar, ainda, que a presença do órgão sexual masculino, para Freud, é símbolo de poder, de força e de autoridade, elementos bastante expressivos em “A Secret”.

A perda dos olhos, ou de um deles, assim, está associada à perda do membro sexual, ato geralmente praticado pela figura paterna. Como já mencionado, a figura do marido em “A Secret” é também vinculada à figura do pai, que em diversos poemas de *Ariel* é caracterizado pelo porte físico avantajado e pela personalidade autoritária. Também no poema de Plath, a castração através da perda de um olho está combinada à figura masculina, não apenas do marido e do pai, como também possivelmente a do bebê, caracterizado pela mesma corpulência e, neste poema especificamente, pelo tom de pele azul, a mesma do cônjuge.

Na psicanálise freudiana, enquanto o complexo de castração no menino se dá pela realização de uma ameaça paterna em resposta às suas atividades sexuais, na menina a ausência do pênis é sentida como dano sofrido que ela procurará negar, compensar ou reparar. O complexo de castração está em estreita relação com o complexo de Édipo, de modo que, na menina, essa renúncia ao pênis se realiza somente após uma tentativa para obter uma compensação. A menina desliza do pênis para o filho, e seu complexo culmina no desejo de obter como presente uma criança do pai, de dar à luz um filho seu (LAPLANCHE & PONTALIS, 2004, p. 80). Deste modo, pênis e bebê pertencem a uma mesma cadeia substitutiva: se a menina deseja primeiramente que o pai lhe dê um pênis, reconhece depois que o presente que ele lhe pode dar é o bebê. Nesse sentido, tirar uma criança ou perdê-la por aborto correspondem a castrar e ser castrado, reavivando o antigo medo da castração, assim como a ambivalência entre amor e ódio.

Vale ressaltar ainda que “A Secret” foi escrito em outubro de 1962 e que o suicídio de Plath, em fevereiro de 1963, ocorre um mês antes do aborto do bebê ilegítimo de Assia Wevill, então amante de Ted Hughes. Plath também sofrera um aborto do marido, e ambas as mulheres ainda possuem ascendência alemã. O segredo do filho ilegítimo assim soa como medo, quase premonição.

Assim, podemos dizer que o medo da castração acomete aqueles que podem perder algo, assim como, naqueles que já o perderam, gera revolta contra aquele que tem o membro e ternura em relação aquele que supostamente possa lhe dar um

substituto: bebê, poder, potência de criação, etc. Assim, a questão da castração é vislumbrada sob outro ângulo dentro do poema: o sujeito poético deseja revoltar-se contra figuras masculinas que os versos apontam, adquirindo as mesmas características – corpulência, força, autoridade – para se voltarem contra eles, apunhalá-los pelas costas. Se o sujeito então deseja obter os atributos daqueles que possuem um pênis, ele os quer para a tomada de uma atitude igualmente poderosa e autoritária, num movimento de libertação em efetuar o segredo que, ao final do poema, nos é insinuado.

2. “Daddy”

Pai e marido tratados imagetivamente como homens grandes e autoritários aparecem novamente em “Daddy”. O título já indica a pessoa que estará em maior evidência. O pai é caracterizado como um ser corpulento, quase uma figura divina (“*Marble-heavy, a bag full of God*”, “*Big as a Frisco seal*”)²¹, mas que causa grande sofrimento e constrição ao sujeito (“*black shoe / In which I have lived like a foot / For thirty years, poor and white, / Barely daring to breathe or Achoo*”). Encena-se, já no início do poema, relação de poder, evidenciada também em “A Secret” e aqui igualmente caracterizada pela cor preta do sapato em que a voz poética viveu grande parte de sua vida – sapato preto, imagem que evoca ainda o coturno usado pelos nazistas, como veremos mais adiante.

Em seu início, o poema conta com um elemento sonoro importante: a repetição do som /ʊ/:

You do not do, you do not do
Anymore, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time---
Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one grey toe

²¹ Um pai que, depois de morto, faz com que o sujeito queira voltar para ele, através de sua própria morte: “I was ten when they buried you. / At twenty I tried to die / And get back, back, back to you. I thought even the bones would do” (PLATH, 2004, s/p).

Big as a Frisco seal

And a head in the freakish Atlantic
Where it pours bean green over blue
In the waters off beautiful Nauset.
I used to pray to recover you.
Ach, du.

In the German tongue, in the Polish town
Scraped flat by the roller
Of wars, wars, wars.
But the name of the town is common.
My Polack friend

Says there are a dozen or two.
So I never could tell where you
Put your foot, your root,
I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.

It stuck in a barb wire snare.
Ich, ich, ich, ich.
I could hardly speak.
I thought every German was you.
And the language obscene

An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.

The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
Are not very pure or true.
With my gypsy ancestress and my weird luck
And my Taroc pack and my Taroc pack
I may be a bit of a Jew.

I have always been scared of you,
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat moustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, o You---

No God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.

You stand at the blackboard, daddy,
In the picture I have of you,
A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that, no not
Any less the black man who

Bit my pretty red heart in two.

I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

If I've killed one man, I've killed two---
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always knew it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.
(PLATH, 2005, p.170, grifos nossos)²²

²² "Agora chega, papai, agora chega / De você, sapato preto / Onde vivi feito um pé / Por trinta anos, pálida e pobre, / Mal podendo respirar ou espirrar. // Papai, bem que eu quis te matar. / Você morreu antes que eu tivesse tempo - / Mármore pesado, saco cheio de Deus, / Estátua pálida de dedo cinza, / Imenso como uma foca em São Francisco // E uma cabeça do Atlântico esquisito / Sobre o azul onde verte sua verde semente / Nas águas próximas à bela Nauset. / Eu costumava rezar para te curar. / Ach, du. // Na língua alemã, na cidade polonesa / Arrasada pelo rolo compressor / Das guerras, guerras, guerras. / Mas o nome da cidade é bem vulgar. / Meu amigo polaco // Diz haver uma ou duas dúzias. / Por isso nunca pude saber onde você / Meteu seu pé, sua raiz, / Nunca pude conversar com você. / A língua presa no maxilar. // Na armadilha de arame farpado. / Ich ich ich ich. / Mal podia me exprimir / Pensava que todo alemão era você. / E a linguagem obscena // Um motor, um motor / Me cuspiendo como uma judia. / Uma judia com destino a Dachau, Auschwitz, Belsen. / Dou para falar como uma judia. / Vai ver sou mesmo uma judia. // As neves do Tirol, a cerveja clara de Viena / Não são muito puras ou verdadeiras. / Com meu sangue cigano e minha estranha sorte / E meu baralho de Tarô, meu baralho de Tarô / Posso muito bem ser uma judia. // Sempre tive medo de você, / Com sua Luftwaffe, seu linguajar posê. / E seu bigode asseado, / Seu olho ariano, azul forte. / Homem-panzer, homem-panzer, há-você - // Em vez de Deus, uma suástica / Tão negra que nem o céu podia atravessar. / Toda mulher adora um fascista, / A bota na cara, o bruto / Bruto coração de um bruto como você. // Você está diante do quadro-negro, papai, / Na foto que ainda tenho de você, / Cova em seu queixo ao invés de seu pé, / Mas não menos demônio, sem porquê, / Não menos o homem negro que // Mordeu meu coração em dois lugares. / Tinha dez anos quando o enterraram. / E aos vinte tentei morrer / E voltar, voltar, voltar para você. / Achei que até os ossos iam querer // Mas me tiraram da cama, / Com cola foram me refazer. / Então soube o que fazer. / Fiz um modelo de você, / Um homem de preto com um quê de Meinkampf // E uma queda pela roda dos suplícios. / E eu disse chega, chega de você. / Papai, estamos quites enfim. / O telefone preto desligado da raiz, / As vozes não têm como se infiltrar. // Se matei um homem, matei dois, vê? - / O vampiro que disse ser você / E bebeu meu sangue por um ano, sete / Anos, se você quer saber. / Papai, pode deitar agora se quiser. // No seu coração preto e obeso tem uma estaca / E os aldeões nunca gostaram de

A repetição do som /ʊ/, aqui, intensifica a presença do pronome *you*, ilustrando a potente presença da figura paterna na vida da voz lírica, apresentada nesta primeira estrofe por um processo metonímico (o pai enquanto sapato preto, “*black shoe*”²³). Além disto, estes sons manifestam a relação de autoridade entre o “*you*” (pai) e o “*I*” (voz lírica), demonstrada através do espirro – “*Achoo*” – suprimido. Tanto o uso do termo *achoo* como representação sonora de um espirro quanto a repetição do som /ʊ/ dentro e entre versos são estruturas comuns às *nursery rhymes* norte-americanas, traçando-se assim uma voz poética infantilizada.

A temática do poema e a escolha do sapato como objeto metonímico abarcam alguns acontecimentos importantes da vida de Sylvia Plath: seu pai, entomologista alemão, faleceu em consequência de diabetes, ainda na infância da poeta. Num determinado estágio da doença, Otto Emil Plath teve um de seus pés amputados. Outro elemento biográfico importante manipulado no poema é a ascendência alemã: a impossibilidade de comunicação entre o sujeito lírico e o pai está relacionado à língua germânica. Porém, o fato do sujeito não conseguir falar com o pai não se dá apenas pela dificuldade de se comunicar em alemão, como também pelo esforço mal sucedido em se dirigir ao pai, de conseguir um espaço para manifestar-se. A impossibilidade de fala pode estar também relacionada com a própria composição poética: em versos anteriores (“*Daddy, I have had to kill you*”), a voz poética tenta explicitar o segredo já discutido em nossa leitura de “*A Secret*” – o segredo de matar o próprio pai e a figura masculina silenciadora que ele representa. Como comentado pela psicanálise, a dificuldade de expressar o desejo inconsciente engendra os processos de condensação e deslocamento: a figura do pai como um homem de vestes pretas (cor ainda do uniforme da *Schutzstaffel* nazista) e do sujeito vivendo dentro de sua bota podem ser lidas como deslocamento e condensação de uma relação traumática entre pai e filha e do remorso pelo desejo de causar a morte

você. / Eles estão dançando e pisando em você. / Eles sempre *souberam* que era você. / Papai, papai, seu puto, eu acabei.” (PLATH, 2018, p. 153-157)

²³ A imagem da figura masculina que calça sapatos pretos também pode ser encontrada no poema “*The Other*”: “*bright hair, shoe-black, old plastic*”.

do pai.

Versos como “*I could never talk to you*” e “*The tongue stuck in my jaw*” apresentam dupla impossibilidade comunicativa: aquela que vem da impossibilidade de falar a língua do pai, devido ao autoritarismo da figura paterna; e aquela da própria expressão poética do possível segredo. Além da relação com a língua, a voz poética concatena o autoritarismo vindo da língua alemã ao nazismo. A autoridade e a constrição da relação do sujeito com a figura paterna ultrapassa o nível da língua para o nível diretamente político e histórico: o pai passa a ser um nazista, e a voz poética, um judeu. A língua alemã acaba por ser uma máquina, uma locomotiva (“*an engine*”) que leva o eu poético para longe, como um judeu para um campo de concentração (“*A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen*”).

Vale observar, aqui, o deslocamento entre a voz poética e o sujeito sobre a qual se fala na descrição corporal vinculada a máquinas e objetos: enquanto em poemas como “*Lady Lazarus*” e “*The Applicant*” o corpo da voz poética possui partes do corpo de materiais inanimados (pé de peso de papel, cabeça de lanterna, olho de vidro, etc.), em “*Daddy*” é o *you* que apresenta estas características. Pai e voz poética, ambos possuem traços corpóreos de materiais inanimados, fazendo com que tragam à luz a concepção do sujeito enunciador enquanto espécie de extensão do corpo do pai. Representar não simplesmente o pai biográfico de Sylvia Plath, mas sim o pai interior, pai projetado e idealizado por essa voz enunciativa dos versos, voz infantil.

A repetição sonora e imagética no poema é importante em nossa leitura, pois não somente enfatiza o pronome *you*, cuja referência é o pai, como também às imagens a ele relacionadas: *shoe, foot, Achoo*. Esta repetição é evidente não apenas no âmbito sonoro, como também semântico. Ambas estão esquematizadas na tabela abaixo:

Repetições sonoras de /ʊ/

You do not do, you do not do
Shoe
Foot
Achoo

Repetições de palavras e expressões

You do not do, you do not do
Wars, wars, wars
Your foot, your root
Ich, Ich, Ich, Ich

Blue	An engine, an engine
Foot / root	And my Taroc pack and my Taroc pack
Jew	Panzer-man, panzer-man
True	The brute / Brute heart of a brute like
Gobbledygoo	you
Boot / brute	Back, back, back to you
Glue	I do, I do
Do	Daddy, daddy
Through	
Two	

A repetição é uma questão bastante discutida na psicanálise freudiana. Em *Além do princípio do prazer*, Freud menciona o jogo do *fort-da*, um jogo infantil de repetição, em que a criança faz um objeto desaparecer, atirando-o para longe, e fazendo-o reaparecer logo em seguida. Ao observar um garoto de um ano de meio de idade, o psicanalista nota um jogo peculiar, realizado pela criança, de desaparecimento e retorno: com uma fita enrolada em um carretel, o garoto arremessa-o para longe para, logo em seguida, puxar a mesma linha para vê-lo reaparecer. Observa, ainda, na repetição destes movimentos, o prazer que a criança sente cada vez que o carretel reaparece, de modo que a partida devesse ser encenada para se ter o prazer do retorno do objeto perdido. Para Freud, assim, o desaparecimento do objeto é tão prazeroso quanto o reaparecimento pois, aos três anos de idade – fase na qual a criança geralmente vive o Complexo de Édipo – a criança se torna, pelo jogo, sujeito na situação desprazerosa, enquanto em sua relação com a mãe e sua ausência na vida real estão sujeitadas à passividade. O jogo constitui ainda um impulso de se vingar da mãe, por esta ter desaparecido, isto é, a afirmação de não mais necessitar da mãe e fazê-la desaparecer.

Com isto em mente, a repetição dos sons e das expressões citadas acima podem representar, de início, a repetição e fixação da voz poética frente ao objeto amoroso. A repetição em nível formal e sonoro ecoa ou aponta para outra, em nível temático: o som /u/ repete-se não somente enquanto mero fonema, mas enquanto figura do pai, do marido, e destas figuras projetadas no desejo de morte, de abraçar a morte destas figuras.

O sujeito enunciador do poema se apresenta como uma judia, tensionando

um corpo que esteja vivenciando um trauma de guerra; de modo que, para Freud, é nele que o sujeito apresenta uma tessitura de evento do passado – do próprio evento traumático. Para o trauma de guerra, o psicanalista, em *Além do princípio do prazer*, no decurso da terapia analítica, os pacientes produzem algo análogo à compulsão à repetição dos traumatizados pela guerra. E, mais importante, repetem também eventos que não podem ser prazerosos (o que Freud chamará de cicatrizes narcísicas). Daí a hipótese de que existam processos que escapem ao ou se situem além do princípio do prazer. Deste modo, a voz infantil de “Daddy”, ao repetir compulsivamente sons e termos que representem a relação traumática com o pai – o trauma tanto de perdê-lo quanto o de ter sido “vítima” de uma relação abusiva – revive suas próprias vivências desprazerosas do seu próprio trauma.

No entanto, após a morte do pai e a impossibilidade de realizar o desejo consciente que se vale de mecanismos de linguagem do inconsciente (como a impostura e o embuste), o sujeito enunciatador do poema buscará a sua libertação quando construir outro duplo, a partir do “modelo” do pai: o marido²⁴. Este marido possui as mesmas características do pai: a cor preta – vestes negras, mesma cor adotada no uniforme da SS do pai. Assim como em “A Secret”, em que as figuras do marido e do filho estão interligadas, aqui a ligação entre pai e marido se dá pela cor negra e postura nazista autoritária (“*A man in black with a Meinkampf look*”). Assim como em “A Secret”, poema analisado anteriormente, temos aqui uma condensação de imagens: as figuras de pai e marido, figuras masculinas corpulentas e autoritárias, são descritas em relação aos mesmos temas, de modo que o desejo do sujeito ao final do poema será o mesmo para ambas: a morte – “*If I've killed one man, I've killed two*”.

É pela construção de um outro duplo a partir do modelo do pai, que o sujeito poderá buscar uma espécie de libertação (“*So Daddy, I'm finally through*”). Este esgotamento pode ser lido como: a) uma libertação dos elementos indesejáveis com relação ao pai e que dominavam a sua vida, libertação conquistada através da revivência de suas piores memórias²⁵; b) um esgotamento da própria vida do sujeito,

²⁴ “I made a model of you, / A man in black with a Meinkampf look // And a love of the rack and the screw. / And I said I do, I do.” (PLATH, 2004, s/p)

²⁵ Exemplificado por versos como “Daddy, you can lie back now” (ibidem): é a partir do encontro de

que planeja ele mesmo terminá-la ou ainda c) literal, por atravessar o coração com a estaca. Assim, o sujeito que apresenta no início uma voz de dependência da figura paterna, uma voz inclusive próxima ao infantil, vislumbra um amadurecimento de sua psique ao longo do próprio poema, culminando na busca da sua autonomia; mesmo que esta acarrete em sua própria morte, será uma morte não mais de retorno ao “ventre” do pai, mas uma morte enquanto performance, como também observado em poemas como “Lady Lazarus”.

“*So daddy, I’m finally through*” é o verso ao qual daremos destaque neste momento. Enquanto adjetivo, *through* pode ser relacionado à ideia de estar completo, encerrado, terminado. Vemos em alguns poemas de Sylvia Plath a constância no uso de imagens que correlacionam o corpo terminado, perfeito com a morte/com o corpo morto. *Through* em “Daddy”, *perfected* no início do poema “Edge”²⁶.

Daddy

I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.

But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.
So daddy, I’m finally through.

Edge

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Through e *perfected* repetem a noção grega de *teleios*, que carrega o significado de algo plenamente desenvolvido, amadurecido, adulto. Não somente em “Daddy” e “Edge”, diversos poemas de Plath trazem o amadurecimento do corpo enunciador como fator que possibilita a morte (“Lady Lazarus”, “Tulips”, “The Jailer”,

outro duplo e do esgotamento do sujeito que o pai pode finalmente desaparecer da vida do sujeito.

²⁶ Este tipo de imagem também está em poemas como “Death & Co.”, “Magi”, “Berck-Plage”, “A Birthday Present”, “Letter in November”, “Fever 103°” e “Wintering”.

“Ariel”, “Getting There”, “Medusa”, entre outros), tanto daquelas figuras que de certa forma impediam a autonomia deste corpo (pai, marido, mãe, filhos, médicos e enfermeiros) quanto a performatividade do encerramento, da morte do próprio corpo. Em “Daddy”, o verso “*So daddy, I’m finally through*” surge entre o aparecimento da figura do marido-modelo-do-pai e o assassinato simbólico das duas figuras masculinas do poema: pai e marido. “*Dying is an art*” (“Lady Lazarus”), e matar figuras de pai e marido é, em primeira instância, o livramento de matar também a simbologia autoritária que elas representam para a voz poética.

Comentamos anteriormente sobre a repetição do som /ʊː/ e os ecos de *nursery rhymes* de “Daddy”, bem como sua relação com a voz infantilizada que enuncia o poema. Nos versos destacados na tabela acima, assim como em todo o poema, esse som permanece em palavras como “*through*”, “*you*”, “*would do*”, “*glue*”, “*screw*” e “*I do*”. Estas estão aqui sendo referidas à tentativa frustrada de reencontro com o pai através da morte (“*And they stuck me together with glue*”), à própria figura paterna (o *you* do poema), como também à figura do marido (“*And a love of the rack and the screw. / And I said I do, I do*” como referência à fala da cerimônia de casamento). O movimento traçado pelo poema entre a frustração de ter um corpo terminado, morto, e a transformação do corpo do pai em corpo do marido fortalece uma outra leitura da repetição do som /ʊː/, referente ao som do fantasma: oooooo enquanto onomatopeia das histórias infantis do fantasma assombrando uma criança. O som repetido no poema nos retoma a assombração da figura paterna no imaginário da voz poética, como se qualquer movimento, qualquer verso, fosse escrito com a voz fantasmagórica ecoando em conjunto com a voz enunciativa de “Daddy”.

/ʊː/ refere-se a pai, marido e voz poética. O fantasma a assombrá-la, assim, seria não somente o pai, como também o marido. Porém, apesar do suposto grito de libertação dessa voz ao matá-los simbolicamente, há a referência de si mesma como *through*, outra repetição de /ʊː/. *Through*, o corpo perfeito, encerrado, terminado, o corpo que está ali encenando não apenas a morte de seus fantasmas, mas a sua própria. Os fantasmas são ainda vampiros que sugaram o sangue do eu poético, de modo que, apesar das vozes assombrosas cessarem após suas mortes (“*The voices*

just can't worm through”), elas contaminaram e continuam a contaminar e esvaziar esse sangue. Deste modo, a mera libertação corpórea dá-se como frustrada, restando a este corpo apenas atestar verbalmente seu encerramento: “*Daddy, daddy, you bastard, I'm through*”.

Through em “*So daddy, I'm finally through*” como sentido de amadurecimento, de corpo plenamente desenvolvido, pode vislumbrar movimentação da voz infantil de “Daddy” em transformação a uma voz adulta. O corpo poético amadureceria, tendo em mente a localização do verso no poema, através da morte do pai e do marido enquanto representantes da sensação de aprisionamento e dependência da voz poética em relação a sua própria autonomia. Haveria, então, aparente livramento das vozes fantasmagóricas, vampirescas, parasitárias, que o poema enuncia, culminando assim em suposto grito de libertação: “*So daddy, I'm finally through*”. No entanto, a estruturação repetitiva permanece nos versos seguintes, tanto aquela do som /ʊ/ quanto de expressões como “*daddy*”, “*I've killed*”, “*you*”, “*they*”:

So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

If I've killed one man, I've killed two ---
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.

There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always knew it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.
(PLATH, 2004, s/p)

“*Through*”, “*root*”, “*two*”, “*you*” são termos que surgem nestes últimos versos numa estrutura de rima bastante próxima às *nursery rhymes* norte-americanas, que costumam apresentar poucas variações sonoras entre os versos. Os sons que estruturam estas rimas são, ainda, todos calcadas no som /ʊ/. Onde estaria, então, o amadurecimento da voz infantil que o verso “*So daddy, I'm finally through*” indica?

Ao descrever o marido como vampiro (“*The vampire who said he was you / And drank my blood for a year, / Seven years, if you want to know*”), a figura do pai acaba por também assumir a mesma forma, na última estrofe: “*There's a stake in*

your fat black heart”. Livrar-se da posição de vítima, da relação parasitária ocasionada pelas figuras sugadoras de sangue, é tanto a movimentação dupla de matar e deixar o pai morrer quanto notar o marido enquanto modelo do mesmo traço vampiresco. Matar o pai - ou deixar morrer o pai biográfico - é matar o pai interior, e matar o pai se transforma no esvaziamento corpóreo da voz lírica: os vampiros morrem só após o corpo da voz lírica estar praticamente ausente de sangue. Se o pai é a extensão do corpo de quem anuncia o poema, a morte do pai e o esvaziamento do corpo lírico são a música que sustenta a dança do leitor sobre o corpo do pai e da voz enunciativa. Morrer é uma arte, e encontramos ao final do poema alusão à performatividade do corpo morrendo, da evocação da mulher perfeita (“Edge”), performatividade da necessidade grega, manipulação da vida íntima através da tradição. The woman is through, the woman is perfected. A mulher perfeita é a mulher finda.

Repetir, ecoando uma voz infantil, os sons dos fantasmas vampirescos para, assim, expurgá-los, colocaria para o leitor de “Daddy”, que se depara com o poema plathiano anos após a morte da autora e sabendo de sua biografia, o seguinte mistério: teria esse corpo alcançado sua autonomia, após intenso contato com seus algozes? A utilização do termo *through* como última palavra do poema faz com que esse mistério seja reforçado, mas não respondido: *through* indica encerramento, amadurecimento, completude, porém ainda possui como tônica aquele fonema fantasmagórico que se repete desde o início do poema. Entre repetições sonoras e sintáticas, referências de *nursery rhymes* ao Holocausto e figuras de linguagem, onde estaria a voz e Sylvia Plath em “Daddy”? A primeira lição que ficar para o leitor de Sylvia Plath, para retomar a expressão do poema de Ana Cristina Cesar, é reconhecer a manipulação poética por parte da autora das projeções de suas experiências pessoais: não o sujeito Sylvia Plath numa situação traumática, mas a circularidade do trauma, ou seja, não simplesmente o segredo pessoal e íntimo da mulher que assina a capa do livro. Deparar-se com o poema plathiano é deparar-se com o pulsar das sensações mais comuns ao momento histórico da composição do poema, porém não de maneira automática. Não se trata de querer ouvir apenas o *cry of the heart*, mas pulsar sensível como trato poético da tradição sobre a qual

Sylvia tanto se debruçou. A primeira lição para o leitor de Sylvia Plath é a de colher o suco dos figos escolhidos e de usufruí-lo ao invés de buscar o caroço de suas frutas.

CAPÍTULO II – Ana Cristina Cesar: a teatralidade da intimidade

“Atrás dos olhos das meninas sérias” é o título de dois poemas de Ana Cristina Cesar, ambos publicados em *A teus pés*. “Atrás dos olhos das meninas sérias” é também um dos versos de “Variações sérias em forma de soneto”, de Manuel Bandeira, publicado por primeira vez em 1960, na obra *Estrela da tarde*:

Vejo mares tranquilos, que repousam,
Atrás dos olhos das meninas sérias.
Alto e longe elas olham, mas não ousam
Olhar a quem as olha, e ficam sérias.

Nos recantos dos lábios se lhes pousam
Uns anjos invisíveis. Mas tão sérias
São, alto e longe, que nem eles ousam
Dar um sorriso àquelas bocas sérias.

Em que pensais, meninas, se repousam
Os meus olhos nos vossos? Eles ousam
Entrar paragens tristes de tão sérias!

Mas poderei dizer-vos que eles ousam?
Ou vão, por injunções muito mais sérias,
Lustrar pecados que jamais repousam?
(BANDEIRA, 1993, p. 236).

A figura que Manuel Bandeira representa para a história literária brasileira é comentada pela própria poeta em sua dissertação de mestrado, com o título de “Literatura não é documento” (1999). Ali a pesquisadora traça reflexões acerca de documentários sobre escritores brasileiros e, com respeito a Bandeira, comenta ser ele um dos “três monumentos pátrios” da produção poética nacional, expressão que irá reaproveitar no poema “Sete Chaves”. Já em *A teus pés*, no primeiro dos textos com o título “Atrás dos olhos das meninas sérias”, deparamo-nos não apenas com o

título idêntico ao verso do soneto de Bandeira, como praticamente com o mesmo conteúdo do último terceto:

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão, por injunções muito mais sérias, lustrar pecados que jamais repousam?

(CESAR, 2013, p. 93)

Existem algumas edições de grande circulação de *A teus pés* no Brasil: uma delas, publicada em 1982, pela editora Brasiliense, e outra publicada em 2013, pela Companhia das Letras, na edição dos poemas completos da autora. Ressalta-se aqui que a disposição dos versos de “Atrás dos olhos das meninas sérias” apresenta diferenças entre uma edição e outra. Nas duas edições, a disposição dos versos se dá de maneira diferente, assim como no manuscrito do poema, presente no acervo de Ana, disponível para consulta no IMS do Rio de Janeiro²⁷:

Edição de 1982:

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, o primeiro side-car anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angel rumando a toda para o lagos, Seven year Itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pnalta.

(CESAR, 1982, s/p)

Edição de 2013:

Aviso que vou virando um avião. Cigana do horário nobre do adultério. Separatista protestante. Melindrosa basca com fissura da verdade. Me entenda faz favor: minha franqueza era meu fraco, primeiro sidecar anfíbio nos classificados de aluguel. No flanco do motor vinha um anjo encouraçado, Charlie's Angels rumando a toda para o Lagos, Seven year itch, mato sem cachorro. Pulo para fora (mas meu salto engancha no pedaço de pedal?), não me afogo mais, não abano o rabo nem rebolo sem gás de decolagem. Não olho para trás. Aviso e profetizo com

²⁷ Devido a restrições do Instituto Moreira Salles quanto à reprodução de manuscritos, a versão não pôde ser inserida neste trabalho.

minha bola de cristais que vê novela de verdade e meu manto
azul dourado mais pesado do que o ar. Não olho para trás e sai da
frente que essa é uma rasante: garras afiadas, e pernalta.
(CESAR, 2013, p.94)

Pensando a diferença de mancha gráfica entre as edições publicadas do poema, então, encontramos tratamento do poema como poema em prosa. Giorgio Agamben, em “O fim do poema” (2002), define como um dos critérios de definição do verso poético a possibilidade do *enjambement*, isto é, a tensão entre forma e sentido, entre série semiótica e série semântica, na fronteira entre um e outro verso. No entanto, “se o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso” (2002, p. 145). O autor irá questionar, ainda, a respeito da possibilidade do último verso ser espécie de transição para o texto prosaico. No caso do poema de Ana Cristina Cesar aqui apontado, pelas fronteiras do *enjambement* serem aleatórias - isto é, distintas entre cada edição -, o texto tende ao prosaico.

Independente da disposição dos versos, o poema de Ana Cristina Cesar subverte a forma do soneto de Manuel Bandeira, não apenas por isolar o último terceto como também por desmanchar o verso decassílabo do poema original, além de trocar o pronome masculino *eles* de Bandeira por *elas*.

Transformar um soneto decassílabo de um dos “monumentos pátrios” da literatura nacional em poema em prosa é, por si só, um gesto ambíguo. De aproximação e de afastamento da tradição literária, mas também no sentido referido da tensão entre confissão e ficção que, aliás, já está nos primórdios do gênero em questão, isto é, no encontro, no *Cancioneiro* de Francesco Petrarca, de um suposto “realismo” na descrição da amada Laura e dos sentimentos do poeta com os elementos tradicionais do amor cortês, legados pelas cantigas medievais. Em outras palavras; com a disposição aparentemente singela e supostamente “aleatória”, tendo em vista as variações das edições e do manuscrito, dos três versos estamos em meio a vetores importantes do projeto poético de Ana C.. Por um lado, a versão afasta o rigor quase matemático e a grandeza do soneto enquanto gênero tradicional, indicando em sua poética uma renúncia ao que se poderia chamar de uma espécie de poesia pura. Por outro, o texto contrapõe ainda ao imaginário que

séculos de escritas de soneto trouxeram ao leitor de poesia: a de o soneto ser o poema lírico por definição, o poema de tradição masculina, de linguagem luxuosa que cantara o amor e o sentimento do poeta. Transformar o último terceto do soneto de Bandeira em um poema em prosa significa ao mesmo tempo aproximar-se e da figura masculina de autoridade, quiçá autoritária, e de suas características para, num segundo momento, desconstruí-la ou até mesmo debochar dela.

“Mas poderei dizer-vos que elas ousam?”. O leitor se questionaria: ousaria uma ‘menina séria’ responder poeticamente parte da obra de um autor tão consagrado? Ousaria compartilhar seus segredos? Revelar a origem de seus versos? Seria Ana a menina séria do título reutilizado? Responder a estas questões é mistério estrategicamente lançado nesse primeiro poema. Ou, para dizê-lo com as palavras do final de “Sete chaves”:

É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso
e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de
seda, seus três monumentos pátrios, e passo o ponto e as luvas.
(CESAR, 2013, p. 81)

Além de solapar a métrica do poema tradicional, Ana Cristina Cesar irá, no segundo poema intitulado “Atrás dos olhos das meninas sérias”, nos apresentar transformações ainda maiores.

Como no poema anterior, em que havia, por um lado, uma espécie de cópia do autor ilustre e, por outro, a inserção da voz da poeta que “copia”, pela transformação formal e pela mudança de “eles” em “elas”, aqui também está posta em xeque a questão da originalidade poética.

Para entender melhor as alusões e transformações intertextuais, é preciso lembrar que o poema de Bandeira, “Variações sérias em forma de soneto”, trata de meninas que são observadas por uma voz poética (masculina); garotas descritas como sendo, de longe, muito sérias, mas em cujos detalhes dos rostos se vislumbram não apenas “mares tranquilos” mas também “anjos invisíveis”. O eu questiona então o que aconteceria se os olhos das garotas se encontrassem com os seus, já que estes ousariam “entrar paisagens tristes tão sérias”. Escusado dizer que estes olhos têm certamente valor metonímico nos versos, mesmo porque o

soneto de Bandeira termina falando em “injunções muito mais sérias” e “pecados que jamais repousam”.

Enquanto Bandeira levanta a pergunta sobre o que acontece na mente das meninas ditas sérias, como se tomasse a postura do leitor de Ana Cristina Cesar (ao questionar-se acerca do que se passaria na mente da poeta durante o momento da feitura de cada verso), ela lhe responde. Em diálogo intertextual, a voz lírica do poema de Cesar se constitui tanto a partir de um jogo com o poema de Bandeira quanto com referências da cultura popular da época (décadas de 1970 e 1980). O “anjo invisível” do soneto do poeta brasileiro, por exemplo, transforma-se, nas *Charlie's Angels* (série de TV conhecida no Brasil como *As Panteras*). Já as meninas sérias objeto(s) do soneto tornam-se, no poema de Ana C., não só sujeito e mulher, mas “avião”, isto é, mulher voluptuosa, sensual. Interessante notar que, em “Aviso que vou virando um avião”, a aliteração do som /v/ está relacionada com o som do voo em alta velocidade, mencionado nos versos seguintes e figura bastante frequente nos poemas de *A teus pés*²⁸. A repetição do som /v/ indica mais uma discrepância entre a representação da mulher enquanto objeto observável ou musa, no soneto de Bandeira, e da mulher artista, no poema de Ana: enquanto ali o poeta vê “mares tranquilos, que repousam”, nos versos de Ana temos o som da velocidade da mulher-máquina, da “mulher-avião”. Veremos, nas leituras dos poemas apresentados ao longo deste capítulo, a quebra consciente de expectativa que Ana Cristina Cesar opera em seus versos: se seu leitor espera a representação tradicional de mulher, isto é, a mulher que confessa/sente/desnuda-se, encontrará, entre outros, a mulher como corpo veloz/destemido/fugaz.

Em vez do aproveitamento do espaço lírico para a manifestação de sentimentos e vivências do sujeito, “Atrás dos olhos das meninas sérias” se propõe a fazer uma espécie de retrato do sujeito que, ao se retratar, retrata não somente a si próprio, mas também e principalmente a uma coletividade – as “meninas sérias” já mencionadas por Bandeira. Ser uma menina séria significa, na leitura de Ana C., ser uma representação específica da mulher, a representação da mulher tímida, recatada, decente, em oposição a certa imagem produzida pela mídia da época e

²⁸ Imagens recorrentes em poemas como “Noite carioca”, “Mocidade independente”, “Este livro”, “Que desliza”, “Travelling” e “Fogo do final”.

reaproveitada no poema: Capitu, a cigana adúltera do horário nobre da literatura; as agentes de *As Panteras*; a mulher frívola interpretada por Marilyn Monroe em *O Pecado Mora ao Lado*, e Marilyn enquanto representante da mulher ousada, da *femme fatale* mas que ao mesmo tempo é um tanto burra; Isadora Duncan e sua echarpe presa no pedal do carro. Ser uma menina séria ecoa as poéticas de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. É a “função tradicional da poesia (de mulher): ‘elevação’ além do real”, como comenta a própria Ana Cristina Cesar em seu “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979). Em contrapartida, trata-se de não ser a menina séria das imagens poéticas tantas vezes reprisadas, do perfume, da madrugada, da flor, do orvalho e do coração. Em seu lugar, entra a que combate mistérios e criminosos com sua roupa de látex. Em vez de uma busca por totalidade entre homens e deuses – o que a poética de Sylvia Plath muitas vezes parece sugerir –, a voz lírica de “Atrás dos olhos” traça seu autorretrato a partir da imagem de outros – o outro enquanto a mulher vista pela tradição literária masculina, representada aqui pelo soneto de Manuel Bandeira (e ao qual pertenceria também Ana, menina séria estudante da PUC?); o outro da telenovela, dos filmes populares, das séries de televisão e das expressões populares.

O que seria, porém, exatamente uma menina séria? Numa primeira acepção, podemos entender a locução como referência a uma mulher culta, de linguagem desenvolta, dedicação aos estudos e à vida profissional. Pode-se dizer que Ana representa essa menina, se tomarmos como referência retratos da poeta como aquele publicado na orelha da edição de *A teus pés* da editora Ática (ver anexo 5). No soneto de Bandeira, a voz poética observa as mulheres passarem, sob olhar de admiração, com o intuito do flerte. Porém, as meninas parecem não retribuir os olhares galanteadores desse sujeito, fazendo com que se questione o que essas meninas pensariam, e se não ousariam retribuir estes olhares. Ora, as meninas não olham justamente por serem “meninas sérias”, ou seja, porque não têm ousadia de ou interesse em flertes, porque são meninas interessadas e engajadas em relacionamentos duradouros, meninas “para casar”.

O que, porém, estaria de fato atrás dos olhos das meninas sérias? O que elas realmente pensam? A utilização deste verso específico no título do poema de

Ana C. já indica uma réplica a perguntas que no poema de Bandeira têm também caráter um tanto retórico, isto é, de (mero) campo de projeção para as injunções do desejo masculino.

Nas passagem do título para o primeiro verso, a menina séria, nascida e criada para o casamento no poema de Bandeira, vira no texto de Cesar um avião, cigana que comete adultério (a Capitu do romance *Dom Casmurro* ou do filme de Paulo Cesar Saraceni?), separatista, *sidecar* anfíbio, em suma representações femininas presente na produção masculina sobre a mulher, de Machado de Assis a Hollywood. Por outro lado, o voo de avião se relaciona também ao homem moderno e ao contexto urbano. O liame entre literatura e sociedade se dá, através da vinculação do sujeito a elementos da cultura *pop*: além das *Charlie's Angels*, aparecem a novela, o horário nobre (da televisão e da literatura dos grandes autores brasileiros), Marilyn Monroe em *Seven Year Itch*, e expressões populares da época, como “virar um avião”, “faz favor” e “mato sem cachorro”.

As referências às figuras femininas da literatura (Capitu) e à cultura *pop* surgem no poema no momento do voo do anjo encouraçado no motor do avião. O leitor, talvez ainda imbuído da expectativa de encontrar nos poemas de Ana C. as situações de confissão sentimental que ela alardeia em diversas partes da fachada textual, questionaria: “seria o voo referência ao suicídio da própria poeta?”. A sentença ainda é concluída pela expressão “mato sem cachorro”, que se refere àqueles momentos de perdição pessoal total em que não há a quem recorrer. Perdição total, choro do coração, expressão fluida e direta da intimidade, são elementos presentes nas meninas sérias da TV. Presentes ainda na Ana que se é esperada em cada verso, cada poema, pelo leitor que acompanha sua obra décadas após sua morte e sabendo da sua biografia. O mistério que permeia a pergunta “quem é Ana?” se dá aí, na impossibilidade da correspondência direta entre Ana Cristina Cesar e voz poética, entre meninas sérias e Ana. Está no “dizer tudo” pelas beiradas, à margem do poema, pelas interferências e por seus próprios ruídos: à cultura popular, à tradição literária, ao diálogo forjado, ao fazer poético, ao desalinhamento dos sonetos, às aliteraões, aos motores e meios de transporte em

alta velocidade, a discursos outros que não a confissão direta. Segredo enquanto nada mais do que marca d'água estampada no rosto do outro.

Referências a mulheres ousadas e poderosas: atrizes, heroínas, adúlteras, estão em oposição a figuras muitas vezes associada socialmente à mulher séria, recatada, distinta. Aqui as mulheres usam salto alto e andam em alta velocidade. Os olhares ousam, pois o fraco do sujeito é a franqueza, ao contrário dos olhares misteriosos que nada dizem do soneto de Bandeira. Franqueza, não obliquidade dissimulada ou recato misterioso e doméstico, como boa parte da tradição literária brasileira costuma retratar a personagem feminina. Como se Ana Cristina Cesar apontasse a tradição masculina do soneto e segurasse o poeta-monumento-pátrio pelos ombros e lhe gritasse verdades nos ouvidos. A poeta se posiciona, aqui, em relação à tradição literária masculina, que escreve sonetos.²⁹ A verdade gritada aqui, longe daquela confessional e privada, seria a versatilidade não apenas da própria Ana Cristina Cesar, mas da figura feminina em sua abrangência: a menina séria apontada em uma sociedade patriarcal é, na verdade, a mulher forte e independente que não caminha, mas sobrevoa em rasantes com suas garras afiadas.³⁰ O “manto azul dourado”, que pode tanto ser uma referência às vestes da Maria católica quanto aludir ao cabelo louro e olhos azuis da tradição do soneto petrarquiano e ao próprio rosto de Ana, transforma-se no aço “mais pesado que o ar” do avião no início do poema – o avião que voa com rasantes, a mulher forte e voluptuosa.

O leitor poderia então se questionar: onde estaria a inserção autobiográfica, o reaproveitamento de experiências pessoais em um poema como “Atrás dos olhos das meninas sérias”? Reaproveitamento se torna, aqui, teatralidade, a intimidade é apenas máscara. Como apontado por Flora Süssekind, o pessoal em Ana é, “antes

²⁹ Vale aqui ressaltar o lugar do soneto como o grande gênero poético em que uma voz poética, geralmente masculina, se manifesta sobre a mulher, apartando o protagonismo desta e retirando a possibilidade de expressar-se por e sobre si mesma. Encontramos tal cenário não apenas no gênero soneto como em toda a expressão cultural ocidental, desde os poemas trovadorescos até o cinema e a música popular, por exemplo, inserida no poema de Ana Cristina Cesar.

³⁰ Importante destacar aqui o diálogo entre o poema de Ana Cristina e aqueles de Sylvia Plath comentados anteriormente. Em ambos, há a figura feminina retratada através de imagens de animais selvagens, numa proposta de trazer o entendimento da mulher como um ser multifacetado, em seus traços de subordinação e, ao mesmo tempo, investida de armas, como um animal em vigilância, prestes a dar o bote.

de tudo, representação da experiência, efeito calculado. É pista que aponta não tanto para determinada vida real, mas para a experiência enquanto objeto de *life studies* poéticos” (2007, p.11). Ana encena um sujeito poético em construção através da festa, da conversa, da intimidade mascarada e de seu subsequente conflito, “tensão entre poesia-da-experiência e autorreflexão, entre dicção aparentemente ‘muito pessoal’ e postura quase sempre ‘em guarda’” (*idem*, p.10). A voz enuncia ora vestindo as luvas de pelica do chá das cinco, este cenário da conversa íntima, ou luvas de *boxe*, no momento em que a intimidade se torna teatro e a conversa sentimental repentinamente se manifesta em discussão teórico-artística. As mãos do sujeito poético de Ana estão sempre cobertas, mãos veladas “por uma sucessão de outras falas, aspas, citações -, sobretudo quando se trata de esboçar, nos seus textos, um sujeito” (*ibidem*).

Da resposta ao soneto de Manuel Bandeira às referências à cultura *pop*, o poema de Ana nada possui de autobiográfico, no sentido mais corriqueiro. Indo além da reconfiguração de experiências pessoais, o poema se posiciona em relação à aura do poeta, especialmente de uma poeta como Ana: jovem, culta, estudante da PUC. Se existe um imaginário do poeta como um sujeito monumental, de grande inteligência e grande sensibilidade, quase sacrossanto, esse imaginário reforça-se no caso de uma mulher que escreve poesia e que se suicidou ainda na juventude, imaginário este presente nas expectativas do interlocutor que lê os poemas de Ana décadas após sua morte e sabido das suas questões biográficas.

O leitor espera uma Ana desnuda, a Ana que contará o segredo dos versos, a cura ou falta de cura s de suas angústias pessoais. Mas Ana coloca-se em seus poemas como intermédio entre as figuras de mulher representadas na cultura por homens como Manuel Bandeira e as efígies que emergem de seus próprios textos: a menina séria e a fútil, a mulher pra casar e a puta. A Ana representada nos poemas não é santa nem mulher moderna, é muitas, múltipla, *performer* das próprias visões que a cultura popular ocidental associa à mulher.

O jogo com a aura da menina séria, da poeta que cometeu suicídio no auge da carreira criativa não aparece apenas na obra poética de Ana. Encontramo-lo também em suas fotografias. Por ocasião da homenagem dada à poeta pela Flip

(Feira Literária Internacional de Paraty), no ano de 2016, o poeta Eucanaã Ferraz lança *Inconfissões*, fotobiografia da poeta. Através de fotografias distribuídas cronologicamente à vida da poeta, o livro Eucanaã reforça a multiplicidade de Ana Cristina como estratégia para além de seus textos, bem como o distanciamento do imaginário da poeta que usa seus textos como choro do coração, da mulher estudiosa, da mulher que cometeu suicídio. Em vez da visão única de poeta, aquela que muitas vezes o leitor desavisado busca nos versos de *A teus pés*, é como se víssemos uma Ana diferente em cada fotografia, como se cada um dos retratos correspondesse a um dos tipos de mulheres dos versos de “Samba-canção”: há fotos em que vemos uma Ana próxima da mulher acadêmica, da menina séria do poema de Bandeira (ver anexo 6), há outras em que a vemos misteriosa e esquiva (anexo 7), muitas outras em que aparece sedutora, às vezes nua em frente aos livros (anexo 8). Uma Ana Cristina nua em frente aos livros diz muito sobre sua obra poética: aquela voz que, num primeiro momento, se aproxima e pretende causar uma sensação de intimidade com o leitor, mas que no fundo, num segundo momento, desconversa, muda de assunto, como quem retira seus versos de páginas já consagradas de livros já existentes. Assim, ver uma fotografia de Ana, sob esse aspecto, é como ler os poemas de *A teus pés*: há a experiência do *sidecar* anfíbio na leitura de cada verso, como se caminhássemos no discurso da nossa expectativa de leitor - a de encontrar a Ana estudiosa, ou a Ana sedutora, ou a Ana que confessa -, até o momento em que nossos ombros são sacudidos e nos vemos lançados na fluidez da correnteza, como quem se afoga no jogo de expectativas lançado em cada poema, como quem perguntasse: qual Ana Cristina Cesar encontraremos aqui? A bruxa, a vândala, a séria, a estrategista que se vale de medidas? Tanto nos poemas quanto nas fotografias, encontramos todas e nenhuma delas. Assim, a multiplicidade de posturas do sujeito poético em Ana C. faz com que sejamos nós aquele leitor cujas gengivas se derramam em sangue sobre os versos: o leitor para Ana Cristina Cesar é tão inalcançável quanto Ana é para nós leitores, o interlocutor é múltiplo assim como não há uma única voz poética, tampouco uma única Ana.

Nota-se, assim, uma espécie de posicionamento ambíguo ou de fundo duplo do projeto literário de Ana Cristina Cesar³¹: movimento de aproximação do leitor – através do forjamento de uma situação de intimidade – e brusco distanciamento – como o desvio da conversa situada no início do poema que, no momento em que se espera a resposta confessional, transforma-se em tópicos de debate do discurso tipicamente artístico-literário³², ou mesmo da feitura do próprio poema³³. Cria-se assim um impasse muitas vezes encontrado pelo leitor: ao mesmo tempo em que a poeta insere nos textos uma encenação de intimidade, chamada por Siscar de uma “política da alteridade” (SISCAR, 2011, p. 15), transparece em cada verso também a forte consciência de Ana Cristina Cesar no que diz respeito às questões do fazer literário, do seu momento e da tradição poética: falar do ‘caso Ana C.’, é, muito mais do que o mito romântico que se fortaleceu após a sua morte, “dar profundidade histórica às estratégias de leitura da poeta e aos sentidos progressiva e inextricavelmente emaranhados com a obra” (*idem*, p. 10). Segundo o pesquisador, apesar de não ser possível resumir a obra de Ana Cristina a mera expressão lírico-confessional e ao obscurantismo biográfico, existe por outro lado um problema de leitura: transformar a poeta em um “mito romântico” (p. 14). Este mito estaria na ideia de que os tons de sinceridade ou espontaneidade no poema serem mais facilmente identificáveis naqueles compostos em primeira pessoa, por ser principal lugar de enunciação sensível na poesia moderna. Segundo Siscar, assim, a primeira pessoa é aquela mais afamada e difamada na história da poesia, em especial aquela produzida no Brasil durante o século XX. No entanto, a questão da centralidade da primeira pessoa voltou a ganhar um caráter decisivo e problemático na geração com a qual Ana de algum modo se envolveu: durante as décadas de 1970 e início de

³¹ Como, aliás, já amplamente comentado em trabalhos como os de Marcos Siscar (2011), Flora Süssekind (2007), Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza (2010), Maria Lucia de Barros Camargo (2003) e Sérgio Alcides (2016).

³² Um exemplo seria o poema “Marfim”, de *A teus pés* (2013, p. 84, ver anexo 9): ao nos depararmos com a pergunta que espera a confissão - “Você já amou alguém verdadeiramente?” - o poema passa a listar tópicos principalmente voltados para o debate artístico-literário, como: “os limites do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da rosa.”.

³³ Como em “Sete chaves”, poema que comentaremos mais adiante, onde a espera da confissão do segredo se transforma no próprio fazer do poema, como se o sujeito lírico buscasse agarrar o próprio momento da conversa íntima enquanto escreve, mantivesse uma conversa durante o chá da tarde com caderno e caneta em punho, tirando os versos tanto da festa encenada nas suas primeiras palavras quanto a festa da tradição e do próprio fazer poético.

1980, nota-se profunda reação à predominância, por exemplo, da visão objetiva e artesanal de poesia, associada muitas vezes à figura de João Cabral de Melo Neto, como comentado na introdução deste trabalho. Ainda hoje persistem os alertas para os chamados “perigos da espontaneidade” (2011, p. 16) em poesia, na esteira de uma linhagem que se filia a poetas como Mallarmé e T.S. Eliot, que pleiteiam impessoalidade (para usar termo do próprio Eliot) e despersonalização (palavra de Mallarmé), expressões que se tornaram populares no discurso de combate à presunção e à ingenuidade confessional. O debate é antigo, como comenta Siscar, e apresenta desdobramentos que coincidem com as próprias questões da teoria literária do século XX.

“Sete chaves”, outro poema em prosa de *A teus pés*, inicia com o chamamento para a situação íntima:

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional,
que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre
gaufrettes. Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal-dor
fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé?
Eu nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna.
Nem te conheço.
Então:
É daqui que eu tiro versos, desta festa - com arbítrio silencioso e origem que
não confesso - como quem apaga seus pecados de seda, seus três
monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.
(CESAR, 2013, p. 81)

A voz poética inicia com uma convocação: “Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha grande história passional”. Vamos, eu e você, eu e você e eles: Ana e um confidente? Ana e o leitor? A voz poética e o leitor? Num primeiro momento, podemos acreditar nestas três possibilidades, tendo em mente a mobilização sedutora entre a voz poética de Ana e um leitor-amante, isto é, que em toda a poética de *A teus pés* existe um discurso inicial de convocar o interlocutor do poema – seja ele presente diretamente no poema, através de uma personagem, seja um convite ao leitor para a cena estabelecida nas palavras iniciais do poema – para uma situação de intimidade, em que o sujeito poético revelará o segredo, contará sua “grande história passional” – um grande amor? A origem dos seus versos? Postura de seduzir o leitor, como quem afasta os três monumentos pátrios, quer dizer, afasta aparentemente o discurso poético e a tradição literária.

Vale mencionar o cenário onde se dá esta suposta situação de intimidade: uma mesa em que se serve chá e se comem *gaufrettes*: cenário vinculado ao âmbito privado, europeu, feminino, cenário comum da tradição literária de vinculação romântica. Desta forma, é como se Ana, neste primeiro momento do poema, guiasse o leitor pelas mãos, criando nele a expectativa de encontrar entre os versos uma grande revelação, resposta para as perguntas que faz ao se deparar com a aura de uma poeta como Ana: qual grande amor vivido por ela serviria como origem de seus versos?

Como se ouvisse a voz do interlocutor que aguarda o momento da revelação do segredo, a voz de “Sete chaves” continua o relato do diálogo: “Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal-do-ar fazendo alegoria”. A voz do amante interlocutor, marechal-do-ar que faz alegorias, pede para o poeta orientá-lo, como se, ao ouvir o testemunho passional do poeta, buscasse também um aconselhamento moral, lições de vida; como se o leitor buscasse na aura de um poeta um sábio, oráculo que a partir de suas experiências pessoais ensinará o outro. A voz poética, assim, diz que se sente “tocada pelo fogo”: estaria a voz poética realmente tentada a revelar sua história passional, ou acionando estratégias, valendo-se de medidas para seduzir ainda mais as expectativas do interlocutor?

Por outro lado, vale ressaltar ainda que “marechal-do-ar” pode se referir à patente militar daquele que serve à força aérea nacional. Tendo em mente a recorrência de imagens relacionadas a voos de avião, o que poderia significar um “marechal-do-ar fazendo alegoria”? Considerando que o poeta é aquele que se utiliza de figuras de linguagem como a alegoria, poderíamos dizer que o “marechal-do-ar fazendo alegoria” é o poeta dos monumentos pátrios, a tradição literária masculina de Drummond, Bandeira e João Cabral de Melo Neto, como comentado pela própria Cesar em “Literatura não é documento” (1999), sugerindo então a conjectura institucional destes poetas, lidos obrigatoriamente em currículos escolares, oficiais como marechais da aeronáutica. Como se o leitor, ainda, esperasse de “Sete chaves” a poética canônica e protocolar abraçada por estes poetas. No entanto, o mero fato de se tratar de um poema em prosa sugere o desvio desta poética.

Saberemos a resposta nos versos seguintes, em que o interlocutor lança a pergunta: “mais um roman à clé?”. Vale ressaltar aqui que o termo *roman à clé* nos parece se referir ao termo *roman à cléf*, que, traduzido literalmente do francês por “romance com chave”, designa a forma narrativa na qual o autor trata de pessoas reais por meio de personagens fictícios, utilizando-se de informações privilegiadas ou divulgadas sobre as pessoas nas quais se baseia. Como se o leitor perguntasse sobre a possibilidade dos versos de Ana Cristina Cesar serem baseados em personagens e situações reais e serem meramente renomeados para parecerem fictícios, subterfúgio poético comumente absorvido pelo discurso do senso comum na leitura de poesia, ao esperar informações de experiências pessoais do poeta entre os versos.

“Nem respondo. Não sou dama nem mulher moderna”: neste momento, há o desvio das expectativas do interlocutor, mencionadas acima. Aparentemente, não serão comentadas aqui as origens dos versos, tampouco as experiências pessoais e a vida amorosa da poeta. No entanto, a voz lírica posiciona-se enquanto poeta e enquanto mulher, ao dizer que não é dama nem tampouco moderna, imagens tradicionalmente trazidas no imaginário masculino ao se referir a mulheres. Não ser dama e nem mulher moderna diz muito, ainda, a respeito da postura de Ana Cristina Cesar em relação à tradição poética masculina e à poesia produzida por mulheres, como comentamos a respeito de “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979): afastando a escrita fiel do sentimento, e ainda aquela poesia produzida por mulheres que tratam de temas etéreos e belos (como comentado por Cesar acerca de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa), assim como a poética do engajamento, do dizer tudo.

A poeta então responde de onde tira versos: “desta festa”. Que festa? Da vida real, das interações sociais na qual está inserida³⁴, da situação que ela mesma forjou no início do poema, do lugar da própria poesia na cultura e na tradição artística. Como se a própria Cesar vestisse os trajes do leitor que cria expectativas, observa e

³⁴ Destacamos aqui o poema “Marfim”, também publicado em *A teus pés*, em que a voz poética diz não poder interromper o trabalho pois há “gente falando por todos os lados” (2013, p. 84), como se o trabalho poético de Cesar dependesse da observação não de suas experiências pessoais e íntimas, mas das vivências em situações interpessoais, tomando nota de frases e conversas que ela mesma ouve, como se tomasse a mesma postura do leitor de observar pelo buraco da fechadura.

intercepta conversas alheias, ouve poemas de graça pelo telefone³⁵. Deste modo, apaga “seus pecados de seda” (2013, p. 81), isto é, não oferece com clareza ao leitor origem de seus versos; porém traça um jogo ao longo do poema de aproximação e afastamento – com o leitor, com a tradição poética, com a situação do poema. Como se utilizasse os três monumentos pátrios, a tradição literária, do mesmo modo pelo qual se utiliza das expectativas do leitor: aparente aproximação e forjamento de uma relação íntima para, num segundo momento, explicitar sua retirada, entregando ao leitor (incluindo ela mesma, Ana Cristina Cesar, enquanto leitora e estudiosa da tradição literária) não aquilo que suas expectativas o fazem querer ler e ouvir, mas sim um sacudir de ombros e algumas verdades ditas ao pé do ouvido, numa abertura para que ele mesmo tome suas próprias posturas e apropriações do poema, como quem passa o ponto e as luvas.

³⁵ Como a imagem inicial do poema “Samba-canção”, também de *A teus pés*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das principais marcas do poema “Marfim” é a ausência, no início, de pronomes e de verbos conjugados na primeira pessoa do singular:

A moça desceu os degraus com o robe monografado no peito:
L.M. sobre o coração. Vamos iniciar outra Correspondência, ela
propôs. Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites do
romance idealista. Os caminhos do conhecer. A imitação da rosa.
As aparências desenganam. Estou desenganada. Não reconhe-
ço você, que é tão quieta, nessa história. Liga amanhã outra vez
sem falta. Não posso interromper o trabalho agora. Gente falan-
do por todos os lados. Palavra que não mexe mais no barril de
pólvora plantado sobre a torre de marfim.
(CESAR, 2013, p. 84)

O texto principia na terceira pessoa do singular: “A moça desceu os degraus com o robe / monografado no peito: L. M. sobre o coração.” A primeira impressão, assim, não é a de um sujeito que diz “eu”, mas de um “eu” que irá narrar algo.. O uso da terceira pessoa, porém, não significa que o poema exclua a presença de uma construção de subjetividade: veremos adiante que a voz lírica do poema, ao narrar uma situação de diálogo, busca identificação entre os turnos, performando um posicionamento relativo à situação que aparentemente está apenas narrando.

Um outro elemento que aproxima o poema de uma narrativa é a própria estrutura dos versos, a mancha gráfica do texto sobre o papel do livro: os versos são longos, e suas extensões quase sempre se confundem com as dimensões da página, deixando-nos então em dúvida se estamos realmente diante de um poema ou, por ventura de um texto em prosa. Há ainda um terceiro elemento: o forjamento de um diálogo. No entanto, trata-se de um diálogo em que predominam as incertezas, inclusive no que diz respeito às vozes. Está claro que “Vamos iniciar outra Correspondência” é fala da moça do robe. Contudo, de que espécie de correspondência com “C” maiúsculo se trataria? Na pergunta que se segue, por sua vez, as incertezas aumentam. Quem a profere? Ainda a moça do robe ou outra pessoa? A quem se dirige? A ela própria? A um interlocutor? A uma interlocutora? Ao leitor? Já em “Os limites do romance realista”, o romance realista pode referir-se a um gênero literário ou àquilo que coloquialmente se chama de “romance”, isto é,

o envolvimento amoroso entre duas pessoas, neste caso entre duas pessoas que não alimentam ilusões quanto a este envolvimento, pessoas “desenganadas” como se diz um pouco adiante. Nesta mesma via, os “caminhos do conhecer” podem dizer respeito à vida intelectual ou a uma crescente intimidade entre parceiros de relacionamento. O surgimento da primeira pessoa do singular, porém, em “Estou desenganada”, não encontra um leitor desenganado, mas alguém que às diversas possibilidades e vertentes tem de acrescentar mais uma: de que se trate, no limite de uma conversa da voz lírica consigo mesma.

Ora, está claro que não se trata aqui de uma mera hibridização de gêneros a que se costuma chamar de poesia em prosa. Voltando à “Correspondência” da primeira fala do “diálogo”, é preciso lembrar que o gênero correspondência pode estar relacionado ao âmbito da vida privada, da confissão, da confidência. Vale ressaltar, aqui, a caracterização da mulher do poema: ela veste um robe monografado com suas iniciais. Tanto este tipo de vestimenta quanto o ambiente do meio privado costuma ser vinculado ao mundo burguês, à ascensão dessa classe durante os séculos XVIII e XIX e à crescente importância do indivíduo relacionada à quantidade de bens individuais possuídos. O âmbito privado nessa sociedade era de extrema importância, em especial no que diz respeito à casa: a vida privada, o lar, era o refúgio onde os homens descansavam do trabalho, do mundo exterior – do meio público. Era também o ambiente em que eram guardados os segredos, as confissões e os sentimentos, o espaço reservado à mulher, encarregada de fazer funcionar a unidade familiar, as cerimônias cotidianas, assim como a organização da sociabilidade dos membros daquela família, através de visitas e recepções.

É a própria Ana Cristina Cesar, quem comenta, em artigo intitulado “Literatura e mulher: essa palavra de luxo” (1979), a vinculação dos gêneros carta e diário, geralmente vistos como (auto)biográficos, à publicação feminina. Para ela, a noção de mulher como indivíduo que circula somente no ambiente privado ainda é frequente naquele momento, e isto se estende à literatura: espera-se em certa medida que a poesia em geral apresente um material confessional e afetivo, mas essa expectativa é ainda maior numa literatura produzida por mulheres. A literatura

vista como trabalho, como linguagem ficcional, é, pois, considerada palavra de luxo para mulheres. O luxo, para ela, está também presente em uma também diz respeito à tensão entre duas vertentes: a do discurso de sentimentos nobilizantes e idealizados; e a do discurso politizado, engajado, de autoafirmação da posição da mulher e do confronto com o mundo em que prevalecem leis criadas pelo gênero masculino.

Deste modo, nas primeiras passagens do poema, temos a apresentação de um meio social bastante específico: uma mulher burguesa em sua casa – o ambiente privado por excelência – e que propõe uma correspondência – um dos gêneros do ambiente privado.. Este gênero, por sua vez, tem relação estreita com o surgimento de outro, tanto no poema, quanto na história literária. Sabe-se que alguns dos primeiros romances, datados dos séculos XVIII e XIX, lançavam mão precisamente do gênero epistolar, como *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), de Goethe ou *Drácula* (1897), de Bram Stocker, para citar apenas alguns exemplos. E também para o romance a ascensão da burguesia europeia e a crescente participação das mulheres burguesas na massa do público leitor não foram indiferentes. Veja-se a este título o conhecido estudo de r Ian Watt (1990).

Porém, o poema de Ana Cristina Cesar não se encerra na apresentação de uma classe social que privilegia o meio privado: a mulher propõe uma correspondência, mas o que ocorre é uma conversa. E como à proposta se segue a pergunta sobre o amor verdadeiro, há de se admitir a hipótese de que o convite não gire em torno da troca de cartas, mas de um compartilhamento outro no campo dos sentimentos. A Correspondência com maiúscula indicaria então algo como uma correspondência anímica ideal. No entanto, com “Os limites do romance realista” e “Os caminhos do conhecer” surgem nova quebra de expectativa, novas possibilidades de conotação. A correspondência com maiúscula seria então do âmbito do campo intelectual e profissional? O final do poema até o corroboraria. Contudo, de que trabalho (intelectual) se trata? Do trabalho criativo da escritura de versos ou da análise e estudo dos mesmos, no exercício da crítica ou historiografia literária? E em que lugar se dá este trabalho

que não pode ser interrompido? É a poeta que escreve em casa, trajando um robe monogramado no peito e a intelectual lendo no espaço público, por exemplo em uma biblioteca, rodeada de “Gente falando por todos os lados”? Ou seria o contrário?

Dado o curso geral dos versos, não surpreende que a última imagem do poema seja composta por uma espécie de oximoro: o “barril de pólvora plantado sobre a torre de marfim”. Esta evoca, como se sabe, metaforicamente não só a autonomia da arte, mas o distanciamento e a recusa ostensiva do mundo exterior, o esmero e o preciosismo da forma de uma poesia dita pura, assim como a postura aristocrática, egocêntrica ou sonhadora do poeta isolado e encastelado, para quem beleza e imitação da rosa estão em relação de contiguidade. Por outro lado, o barril de pólvora, se pode ainda indicar a intensidade do trabalho com as palavras, pende certamente para o lado do rompimento do refúgio, da irrupção violenta dos sentimentos e do contato explosivo com o circundante. O barril de pólvora está, assim, em oposição à torre de marfim, o conteúdo contra a forma, a confissão contra a ficção. O que escaparia a este confronto? Aquilo que lhe subjaz. . A palavra, é, nesta perspectiva, o fator outro, está distante deste totem, desta relação de oposições, não compete nem com uma nem pende para outra instância. É algo exterior a isto: a palavra, o poema, é o que vem do jogo dos interesses díspares que o diálogo propõe no poema. Muito mais do que a linguagem racional e artística, e muito mais do que a confissão do meio privado: é “gente falan- / do por todos os lados” a matéria-prima deste trabalho poético, motivo pelo qual o poeta (em comunhão com a voz da mulher) não pode parar seu trabalho. O exercício poético, assim, é o trabalho de anotação, de compartilhamento, de comunicabilidade.

Surge, pois, das análises literárias, como principal conclusão deste trabalho, a relação não de mediação entre escrita de si e composição poética, nem tampouco de escolha entre um e outro lado destas tensões. Encontramos estratégias conscientes dos limites da intimidade e dos limites da escrita: a torre de marfim sobre o barril de pólvora, os versos de Sylvia e Ana são construções cuidadosas que dependem tanto da vivência de ambas enquanto estudiosas de literatura, quanto das

expectativas amorosas dos leitores. Na entrelinha de cada verso, encontramos nem damas nem tampouco mulheres modernas: ouvimos poetisas douradas, sereias de papel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Ana Cristina Cesar

ALCIDES, Sérgio. **Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar**. Chapecó: Argos, 2003

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1999

_____. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Ática, 1999

_____. **Literatura e mulher: essa palavra de luxo**. In: Almanaque, n.10. p. 32-26

_____. **Literatura não é documento**. In: Crítica e tradução. São Paulo: Ática, 1999. p.13-135

_____. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

FALEIROS, Álvaro; BOSI, Viviana; ZULAR, Roberto (org.). **Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015

FERRAZ, Eucanaã. **Inconfissões: fotobiografia de Ana Cristina Cesar**. São Paulo: IMS, 2016

FILHO, Armando Freitas. **Prefácio**. In: CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982

LEONE, Luciana di. **Ana C.: as tramas da consagração**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

MORICONI, Italo. **Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Reluma-Dumará, 1996

SISCAR, Marcos. **Ana Cristina Cesar**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011

SOUZA, Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza. **A lírica fragmentária de Ana Cristina Cesar: autobiografismo e montagem**. São Paulo: Educ, 2010

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar.** 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007

2. Sylvia Plath

CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003

COLLINS, Lucy. **Confessionalism.** In: ROBERTS, N. A companion to 20th century poetry. London: Blackwell, 2003

DYNE, Susan Van. **The problem of biography.** In: GILL, J. The Cambridge Companion to Sylvia Plath. Cambridge: Cambridge University Press, 2006

FRANÇOSO, Marcia Elis de Lima. **A reescritura do feminino na poética de Sylvia Plath.** Todas as Letras I. vol. 10, n.2. 2008. p.62-69

_____. **Morte, identidade e criação em “The moon and the yew tree”.** Estudos Linguísticos XXXVI. 2007. p.288-293

_____. **Sylvia Plath: o corpo e o ato de morrer em cena.** Itinerários. n.28. 2009. p.167-181

GILL, Jo (ed.). **The Cambridge Companion to Sylvia Plath.** Cambridge: Cambridge University Press, 2006

HUGHES, Ted. **Cartas de aniversário.** Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro. Record, 1999

_____. **Dificuldades de um noivo.** Tradução de Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1995

_____. **O que é a verdade? Poemas de bichos.** Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Companhia das Letras. 2005

MALCOM, Janet. **A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia.** Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

- MOSES, Kate. **Inverno**. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: A Girafa Editora, 2005
- NEWMAN, Charles. **The Art of Sylvia Plath**. Ontario: Indiana University Press, 1970
- OATES, Joyce Carol. **The Death Throes of Romanticism: The Poetry of Sylvia Plath**. The Southern Review. vol. 9, ed. 3. 1973
- PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014
- _____. **Desenhos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014
- _____. **Ariel**. Edição restaurada e bilíngüe, com os manuscritos originais. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. Campinas: Verus Editora, 2007
- _____. **Ariel: The Restored Edition**. New York: HarperCollins Publishers, 2004
- ROLLYSON, Carl. **Ísis americana: a vida e a arte de Sylvia Plath**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015
- STEVENSON, Anne. **Amarga fama: uma biografia de Sylvia Plath**. Tradução de Lyra Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1992

3. Sobre lírica e sujeito lírico

- ADORNO, Theodor. **Palestra sobre lírica e sociedade**. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades, 2003
- ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. Disponível em <<https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/02/arfuch-leonor-o-espac3a7o-biogrc3a1fico.pdf>>. Último acesso em 01/03/2019
- BATTEUX, Charles. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. Tradução de Natalia Maruyama. São Paulo: Humanitas & Imprensa Oficial, 2009
- BLASING, Mutlu Konik. **Lyric Poetry: The Palm and the Pleasure of Words**. Princeton: Princeton University Press, 2007

- BORDO, Susan. **The body and the reproduction of femininity**. In: Unbreakable Weight: Feminism, Western Culture and the Body. Berkeley: UCal Press, 1993
- CESAR, Ana Cristina. **Literatura e mulher: esta palavra de luxo**. In: GALVÃO, W.N & JR, B.P. Almanaque, v.10. São Paulo: Brasiliense, 1979. p.32-36
- COMBE, Dominique. **A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia**. In: Seção Arquivo, n. 84, pp. 112-28, dez./2009-fev./2010
- DE MAN, Paul. **Autobiography as De-Facement**. In: The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978
- HAMBURGER, Michael. **A Verdade da Poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- SÜSSEKIND, Flora. **Egotrip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico**. In: Papéis Colados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 306-318

4. Outros

- AGAMBEN, Giorgio. **O fim do poema**. In: Cacto, n.1, 2002. p.142-149
- _____. **O que é o contemporâneo?** In: O que é o contemporâneo? e outros ensaios. 1ª reimpr. Chapecó: Argos, 2009. p. 56-73
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993

- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Forte Santiago. 1ª reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001
- DE MAN, Paul. **O Ponto de Vista da Cegueira: Ensaios Sobre a Retórica da Crítica Contemporânea.** Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010
- ELIOT, T.S. **A música da poesia.** In: Ensaios. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989. p. 50-57
- _____. **A Terra Devastada.** Tradução de Gualter Cunha. Lisboa: 1999
- _____. **As três vozes da poesia.** In: Ensaios. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989. p. 122-133
- _____. **The Waste Land.** London: Faber and Faber, 1972
- _____. **Tradição e Talento Individual.** In: Ensaios. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989. p. 37-48
- _____. **Tradition and Individual Talent.** In: Selected Essays. London: Faber and Faber, 1934. p. 13-22
- HANSEN, João Adolfo. **Solombra ou a sombra que cai sobre o eu.** São Paulo: Hedra, 2005
- HOMERO. **Odisseia.** Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: editora 34, 2011
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer.** In: Obras completas. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. **Conferências introdutórias à psicanálise.** Tradução de Sergio Tellaroli. 1ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2014
- _____. **Construções em análise.** In: Obras completas. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. **O inquietante.** In: Obras completas. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- _____. **O Mal-Estar na Civilização.** Tradução de Paulo César de Souza. 3ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

- LAPLANCHE, JB & PONTALIS, J. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- MOISÉS, Leyla-Perrone. **Crítica e Intertextualidade**. In: Texto, Crítica, Escrita. São Paulo: Ática, 1978. p. 58-69
- PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005
- ROUDINESCO, E. & PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998
- SÜSSEKIND, Flora. **Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna**. In: Papéis Colados. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002. p. 15-36

5. Audiovisual

- ANA C. Direção de Claudia Maradei. Rio de Janeiro: 1986. Disponível no acervo de Ana Cristina Cesar no IMS-Rio
- BRUTA AVENTURA EM VERSOS. Direção de Letícia Simões. Rio de Janeiro: 2011. Disponível em <https://www.videocamp.com/pt/movies/bruta-aventura-em-versos> . Último acesso em 27/02/2019
- SYLVIA - Paixão além das palavras. Direção de Christiane Jiffs. Londres: 2003. DVD SYLVIA Plath. Produção de PBS London. Londres: 1988. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZPFQOtGSr4o>. Último acesso em 23/02/2019

6. Áudio

- ORR, Peter & PLATH, Sylvia. **Sylvia Plath interview with Peter Orr (BBC, 1962)**. YouTube, 01 de julho de 2012. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=g2IMsVpRh5c>>. Último acesso em 23/02/2019

HOLLANDA, Heloisa Buarque & MOSER, Benjamin. **De Clarice a Ana C.** YouTube, 3 de julho de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NWIfQTH7vJA>>. Último acesso em 23 de fevereiro de 2019.

ANEXOS

1. “Morning Song”, de Sylvia Plath

Love set you going like a fat gold watch.
The midwife slapped your footsoles, and your bald cry
Took its place among the elements.

Our voices echo, magnifying your arrival. New statue
In a drafty museum, your nakedness
Shadows our safety. We stand round blankly as walls.

I'm no more your mother
Than the cloud that distils a mirror to reflect its own slow
Effacement at the wind's hand.

All night your moth-breath
Flickers among the flat pink roses. I wake to listen:
A far sea moves in my ear.

One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral

In my Victorian nightgown.
Your mouth opens clean as a cat's. The window square

Whitens and swallows its dull stars. And now you try
Your handful of notes;
The clear vowels rise like balloons.

(PLATH, 2004, s/p)

2. "Edge", de Sylvia Plath

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

3. "Purdah", de Sylvia Plath

Jade ---
Stone of the side,
The agonized

Side of a green Adam, I
Smile, cross-legged,
Enigmatical,

Shifting my clarities.
So valuable.
How the sun polishes this shoulder!

And should

The moon, my
Indefatigable cousin

Rise, with her cancerous pallors,
Dragging trees ---
Little bushy polyps,

Little nets,
My visibilities hide.
I gleam like a mirror.

At this facet the bridegroom arrives,
Lord of the mirrors.
It is himself he guides

In among these silk
Screens, these rustling appurtenances.
I breathe, and the mouth

Veil stirs its curtain.
My eye
Veil is

A concatenation of rainbows.
I am his.
Even in his

Absence, I
Revolve in my
Sheath of impossibles,

Priceless and quiet
Among these parakeets, macaws.
O chatterers

Attendants of the eyelash!
I shall unloose
One feather, like a peacock.

Attendants of the lip!
I shall unloose
One note

Shattering
The chandelier
Of air that all day plies

Its crystals,
A million ignorants.
Attendants!

Attendants!
And at his next step
I shall unloose

I shall unloose ---
From the small jeweled

Doll he guards like a heart ---

The lioness,
The shriek in the bath,
The cloak of holes.

4. "Pursuit", de Sylvia Plath

Dans le fond des forêts votre image me suit.
RACINE

There is a panther stalks me down:
One day I'll have my death of him;
His greed has set the woods aflame,
He prowls more lordly than the sun.
Most soft, most suavely glides that step,
Advancing always at my back;
From gaunt hemlock, rooks croak havoc:
The hunt is on, and sprung the trap.
Flayed by thorns I trek the rocks,
Haggard through the hot white noon.
Along red network of his veins
What fires run, what craving wakes?

Insatiate, he ransacks the land
Condemned by our ancestral fault,
Crying: blood, let blood be spilt;
Meat must glut his mouth's raw wound.
Keen the rending teeth and sweet
The singeing fury of his fur;
His kisses parch, each paw's a briar,
Doom consummates that appetite.
In the wake of this fierce cat,
Kindled like torches for his joy,
Charred and ravened women lie,
Become his starving body's bait.

Now hills hatch menace, spawning shade;
Midnight cloaks the sultry grove;
The black marauder, hauled by love
On fluent haunches, keeps my speed.
Behind snarled thickets of my eyes
Lurks the lithe one; in dreams' ambush
Bright those claws that mar the flesh
And hungry, hungry, those taut thighs.
His ardor snares me, lights the trees,
And I run flaring in my skin;
What lull, what cool can lap me in
When burns and brands that yellow gaze?

I hurl my heart to halt his pace,
To quench his thirst I squander blood;
He eats, and still his need seeks food,
Compels a total sacrifice.
His voice waylays me, spells a trance,
The gutted forest falls to ash;

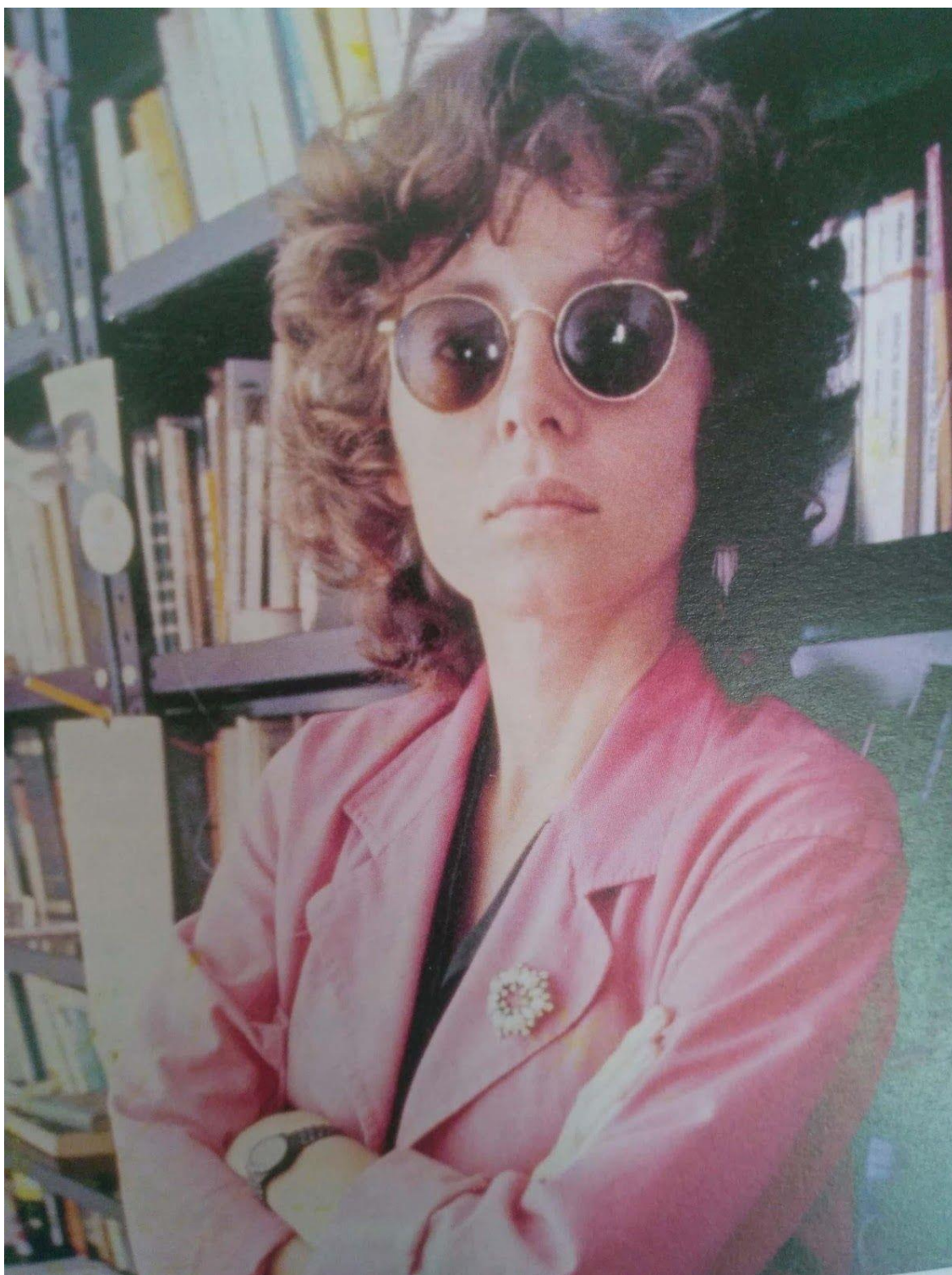
Appalled by secret want, I rush
From such assault of radiance.
Entering the tower of my fears,
I shut my doors on that dark guilt,
I bolt the door, each door I bolt.
Blood quickens, gonging in my ears:

The panther's tread is on the stairs,
Coming up and up the stairs.

5. Fotografia de Ana Cristina Cesar presente na primeira edição de *A teus pés*. In: FERRAZ, 2016, p. 21



6. Fotografia de Ana Cristina Cesar. In: FERRAZ, 2016, p. 31



7. Fotografia de Ana Cristina Cesar com Flavio Lenz. In: FERRAZ, 2016, p. 96



8. Fotografia de Ana Cristina Cesar. In: FERRAZ, 2016, p. 41

